



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

EL SUEÑO DE BRONCE
LA IDEA DE LA MUERTE EN LA TRAGEDIA DE LA GRECIA CLÁSICA
(472-406 a. C.)

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA

PRESENTA:
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA AUDELO

TUTORA
DRA. ROSA MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ ASCOBERETA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. ANTONIO RUBIAL GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras

DRA. LETICIA FLORES FARFÁN

Facultad de Filosofía y Letras

DRA. ATZIN JULIETA PÉREZ MONROY

Facultad de Filosofía y Letras

DRA. MARÍA TERESA GALAZ JUÁREZ

Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas

CIUDAD DE MÉXICO SEPTIEMBRE 2022



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.

EL SUEÑO DE BRONCE
LA IDEA DE LA MUERTE EN LA TRAGEDIA DE LA GRECIA CLÁSICA
(472-406 A.C.)

INTRODUCCIÓN	VIII
MARCO TEÓRICO	
<i>La historia de las ideas y la literatura como fuente histórica</i>	3
<i>La teoría de las ideas, pasado y presente de un modelo de interpretación</i>	14
PARTE PRIMERA	
HERENCIAS Y PERSPECTIVAS ANTIGUAS SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA	
<i>Idea de la muerte antes de la tragedia clásica</i>	27
Homero y el sueño de bronce	30
Hesíodo y las edades humanas	37
Píndaro. Odas a lo trascendente	41
PARTE SEGUNDA	
LA TRAGEDIA VISTA EN LA ANTIGÜEDAD	
<i>La tragedia clásica según los clásicos</i>	46
Aristófanes o la tragedia según la comedia	48
Aristóteles, tragedia y filosofía	55
Horacio, poesía y tragedia antiguas	67
PARTE TERCERA	
IDEA DE LA MUERTE EN LOS TRÁGICOS CLÁSICOS	
<i>La trilogía canónica</i>	
Esquilo. El arco y la lanza	80
Sófocles. El viento pentélico	111
Eurípides. La guerra sin nombre	168
CONCLUSIONES	295
BIBLIOGRAFÍA	323

INTRODUCCIÓN

El insaciable espíritu de los humanistas ha dudado de todo, menos de una cosa: la muerte. Aunque han hecho muchos esfuerzos por concebirla en sus propios términos, en el límite de sus reflexiones, es lo único cierto de todo lo que supone la existencia misma. Da la impresión de que es lo único real, aunque si se trata de impresiones, cada cultura tiene una idea tan especial de la muerte que constituyen verdaderas filosofías de vida. Porque no tiene sentido pensar el final de la vida sin la vida misma, pues parece que sólo la historia completa de una da significación a la muerte. Así se van asociando otras ideas a esta idea -la belleza, el terror, la alegría, la esperanza, la memoria, el enigma- en otros sistemas -la poesía, la religión, la historia, la filosofía- que intentan dar esperanza, progresión o certeza del momento en que el humano se estremece y se diluye en un espiral de dolor sólo comprensible cuando experimenta, por así decirlo, una experiencia no experimentable. La muerte, como hecho único e irrepetible en el aspecto personal, sólo es perceptible en el tiempo gracias a aquellos que pueden dar cuenta de ello, pues de otro modo no sólo es no historiable sino imposible. Y como se trata de una historia de una idea en una cultura, lo que aquí sigue es la historia de la idea de la muerte en la tragedia clásica griega, la que inicia con Esquilo y termina con Eurípides, representada en sus personajes cuyas voces se diluyen en las tramas hasta que se funden en un sueño metálico, de bronce, muy propio de su estatura heroica.

El principio de esta investigación surgió de la fascinación sobre este fenómeno. El campo de las ciencias sociales ha dado extraordinarias obras que analizan la muerte desde muchos puntos de vista. Ha sido interesante mirar lo que significa morir en el plano social o jurídico, así como advertir las conclusiones a las que llega la sociología que ha estudiado a muchos grupos humanos a través de la historia. También resulta extraordinario conocer lo que la ciencia dice sobre la muerte, del fin biológico de la vida, estudiado a partir de las evidencias proporcionadas por los restos de los seres vivos que, aún inanimados, cumplen una función importante en la naturaleza. Sin embargo, no hay mayor sugestión por este suceso como el que proporcionan la historia, la filosofía y, sobre todo la poesía. Las fuentes para historiar la muerte dependen del enfoque del especialista: desde los vestigios a un lado de tumbas hasta registros documentales donde se da cuenta de qué y cuándo murió el

individuo, así como la narración de las “grandes” muertes de los personajes famosos cuyo relato se vuelve delicioso por quienes fueron. Los filósofos, en cuyas materias será apropiado echar un vistazo de vez en cuando, han discurrido desde todas las perspectivas posibles, desde la antigüedad hasta nuestros días, ofreciendo definiciones, concepciones y explicaciones sobre lo que es y ha sido la muerte en la mente de los individuos. Los poetas, tan vilipendiados en la visión platónica de la ciudad ideal, son los que ofrecen para este trabajo la principal fuente de materia prima con la que se va hilando el discurso. Para los menos ortodoxos, el campo de la poesía y la literatura puede ofrecer grandes posibilidades que auxilien en las aproximaciones históricas sobre un tema específico. Este es el caso: con las debidas precauciones se discurrió entre los versos y las metáforas hasta la representación de la sociedad que dio origen a esas obras que hoy están disponibles en español y en prosa, género con el que se escribe la historia.

Los historiadores versados en la antigüedad clásica a menudo citan en sus trabajos a otros autores que no precisamente son Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Polibio o Plutarco. Invocan frecuentemente los nombres de Homero, Platón, Aristóteles, Horacio o Cicerón para construir sus discursos y no por eso alguien activa las alarmas o se santigua musitando el sagrado nombre del fundador de la escuela historiográfica de su preferencia. En este trabajo se apela a la ilustración de historiadores, poetas y filósofos porque antes no existía una clara diferencia entre sus saberes y actividades, ya que el conocimiento era considerado como una totalidad que luego se fue dividiendo según el avance de sus disciplinas, algo que en la actualidad se trata de evitar. Por ejemplo, desde hace algunas décadas los teóricos de la historia se vienen preguntando si realmente vale la pena cortar la Historia en rebanadas, si la Historia es un campo de batalla, si la Historia no es una especie de literatura contemporánea o si es conveniente pensar la Historia globalmente, y no como hasta ahora se ha hecho. Estas preguntas, que son títulos de libros disponibles en cualquier librería bien dotada, son el síntoma de la inquietud -por no decir incomodidad- que los historiadores actuales tienen acerca de la manera en cómo se hace y cómo se comprende la historia -con minúsculas por no codiciar demasiado- en los términos que la época actual delimita su trabajo. También se preguntan, y no por mera ociosidad, acerca del fundamento básico de la historia: la Verdad, las verdades o la verosimilitud, por no sonar demasiado pretensioso, que parece que se va diluyendo en la era de la virtualidad, las redes sociales y la aparente democratización del conocimiento que lo único que ha generado han sido inconmensurables huestes de sabios

ligeros con poder de opinión y hasta de influencia a grandes escalas, capaces de subvertir y hasta eliminar regímenes políticos enteros. De modo que, como aquí no se aspira a tanto, la única licencia tomada es la de haber considerado a las tragedias como una fuente histórica, susceptible al análisis, materia prima generosa de amplias posibilidades y aprovechada hasta donde el rigor, el método y el estilo propio permitió con el objetivo de que esta elección no sea una tragedia también.

El capítulo que antecede a la parte primera es una modesta reflexión. Es un pequeño apartado de posibilidades: posibilidad de hacer historia con la poesía -nada nuevo, por cierto- teniendo a la vista el comentario aristotélico del vínculo entre la poesía y la historia en donde también se habla de posibilidades. Decía el filósofo estagirita que la labor del poeta no es escribir sobre lo ocurrido sino sobre lo que *podría* haber ocurrido, tanto lo que es posible como probable o necesario, y la distinción con el historiador no estriba en que éste escriba en prosa y aquél en verso -pues se puede poner en verso su obra y no dejar de ser historia- sino en la dimensión de posibilidades; lo que canta uno es lo que pudo haber pasado y lo que narra otro es lo que presuntamente pasó. Por eso la conclusión es que la poesía es más filosófica y tiene una dignidad mayor que la historia porque lo que las afirmaciones que ofrece son más universales, mientras que las históricas son particulares. Sí, Aristóteles es de hace veinticinco siglos, pero no por eso deja de dar buenos consejos como escribir una historia más universal, menos particular, de mayor visión de lo que significa el correcto enumerado de los textos que tratan de la muerte o su interpretación según el parámetro actual. Es mejor ahondar en lo que pudo haber pasado en la mente de esos poetas que también fueron hombres, sintieron como todos, escribieron como pocos y legaron su visión artística no de la muerte, sino de la vida y la muerte vistas poéticamente, aunque es necesario decir que la poesía cantada por ellos y por Homero era lo que hoy consideramos nosotros Historia, con mayúscula, fuente de la educación de todos los griegos.

La parte primera que lleva por título *Herencias y perspectivas antiguas sobre la tragedia clásica*, es un brevísimo excursus sobre algunas nociones sobre la muerte antes de los tragediógrafos. Es inevitable referirse a Homero en cuyos poemas la muerte es omnipresente. La historia comienza con una muerte colectiva causada por la peste entre el ejército aqueo y finaliza con la de Héctor. En casi todos los cantos se detallan las muertes de los héroes, haciendo énfasis en el sonido que causa la fractura de los huesos atravesados por las lanzas, los ayes que exhalan antes de expirar, los llantos de los dioses que se duelen por

la pérdida de sus favoritos y las quejas de un dios por saturar de cadáveres las aguas del río que personifica. Si alguien tiene la curiosidad de extasiarse con este macabro espectáculo, puede abrir la *Iliada* en cualquiera de sus partes y advertir cómo los guerreros caen como hojas de árbol en otoño. Sin embargo, en el pequeño apartado reservado a Homero se localizan sólo algunas descripciones generales y su posible particular sentido para dar una idea de lo que aquí se historia. Enseguida viene Hesíodo y el análisis de sus obras. En realidad, no es tan prolífico como su presunto contemporáneo -pues hay algunos que lo hacían amigo y rival del Educador de Grecia- y sólo se advierte la noción de progreso y decadencia en la que la muerte de las sucesivas razas que poblaron el mundo después de su creación divina fue fundamental para haber llegado hasta una era de hierro marcada por la amargura. El último de los poetas incluidos es Píndaro, el de las formas bellamente complicadas. Sus cantos se refieren a los triunfos en los juegos atléticos que presencié. Ensalza la vida, más que la muerte, o por mejor decir, las proezas de los atletas para que siempre vivan en la memoria, para que nunca mueran y sus nombres viajen en la eternidad teniendo como vehículo a la poesía. No hay duda de que los tres antecesores de los tragediógrafos clásicos influyeron de manera decisiva en ellos, pero ese tema es cuestión de otro ensayo y aquí sólo se apuntan esos detalles que complementan la idea de la muerte en la antigüedad griega.

La parte segunda trata acerca de *La tragedia vista en la Antigüedad*. Luego de visitar a los antecesores de los trágicos, se analizan los comentarios que sobre ellos vertieron un contemporáneo y dos sucesores en este arte. El primero es Aristófanes, el cómico más mordaz y único superviviente de la época clásica. Su obra, que aún en esta época tiene un especial encanto y poder suficiente para hacer reír, está dedicada a la crítica social del momento. Prueba de ello es la comedia *Las ranas* aquí estudiada en donde cita a Esquilo, Sófocles y Eurípides para definir quién es el mayor poeta de todos. El debate sucede en el inframundo porque ya todos estaban muertos y la razón por la que Dionisos, potencia divina que auspicia y preside los actos dramáticos, va en su búsqueda es porque necesitan alzar la moral de los atenienses a punto de ser derrotados por Esparta. Aristófanes era muy hábil, demasiado hábil, para colocar en el escrutinio de su comicidad la importancia de cada uno de ellos. Sólo uno, el más grande, regresó a la tierra para seguir cantando la grandeza ateniense que, desde luego, terminó diluyéndose al año siguiente de la representación de esta comedia. Por otro lado, una necesidad similar como en el caso de Homero, obligó a citar a Aristóteles. El autor de la

Poética, tratado filosófico literario, hizo un examen sistemático del origen, naturaleza y objetivos de la tragedia. Sus opiniones son indispensables para obtener un concepto claro sobre lo que pensaban los griegos acerca del género trágico, así como su función entre el público que asistía a las representaciones al pie de la Acrópolis. El último de ellos, muy distante de la época clásica griega, es poeta Horacio. Representante del genio poético romano, reconoce las deudas que su arte y todo el arte romano de este género, tenía con los logros alcanzados por los poetas griegos. Su *Carta a los Pisones* o *Poética* es un referente obligado para vislumbrar los alcances de los tragediógrafos y comediógrafos por excelencia y las deudas que el hemisferio tiene con ellos. No es ocioso recordar que la *Poética* de Horacio tuvo más vigencia por la lengua en que fue escrita, por los autores que la citaron con frecuencia a lo largo de mil años, el esfuerzo de difundirla durante la época renacentista y los numerosos autores que aún en el siglo anterior a la era ilustrada consideraban sus opiniones como las mejores y más recomendables para aquellos que desearan componer una obra dramática de calidad.

La tercera y última parte se refiere enteramente a la *Idea de la muerte en los trágicos clásicos*. Esta es la parte más extensa del ensayo en donde se analiza uno por uno a Esquilo, Sófocles y Eurípides, donde la progresión del análisis se torna cada vez más extenso conforme se avanza. Aunque a Esquilo y Sófocles les sobrevivieron sólo siete tragedias, el segundo ocupa una atención mayor al primero en razón de la influencia que tuvo en el pensamiento griego posterior. Con ello no quiere decirse que Esquilo es menos importante o que sus obras ofrecen menos materia de análisis que Sófocles. Al contrario, basta con mirar la infinidad de obras en todos los géneros humanísticos que le han dedicado a lo largo de los siglos debido a su aventajada posición como fundador del género trágico según como lo conocieron, practicaron y heredaron los griegos del siglo V a. C. Podría decirse que incluso esta elección ha sido enteramente subjetiva, no por razones de método, sino de consciente elección y percepción sobre la diferencia de dimensiones entre una obra como *Los persas* y *Edipo rey*. El filósofo español José Gaos decía, en palabras más o en palabras menos, que no cabría historiador cabal sin ser apasionado en algún sentido. Pues aquí la pasión dramática en relación a las cualidades sustantivas de la época que produjeron las obras de Sófocles, supera en todo sentido la dilección por las obras de Esquilo. No hay punto de comparación entre unas y otras, sólo una elección voluntaria de quien suscribe este trabajo pues, aunque las del padre de la tragedia clásica están dotadas de una austera elegancia, las del general

ateniense son mucho más profusas en tantos sentidos que alcanzaron incluso al psicoanálisis para nombrar un complejo tan polémico como el ideado por Freud. Como sea, en las tragedias de Esquilo se aprecia una inteligente economía de recursos que bastaba para el público de su época, a las que fue innovando no sólo en el aspecto técnico del montaje sino en el número de personajes que añadió para elevar la calidad en la representación de sus propias tramas. Sófocles, figura manifiesta del más puro clasismo, ofrece igual número de obras pero con tratamientos completamente distintos en los que se advierten elementos dramáticos e históricos importantísimos que influyeron en los artistas posteriores a él. Eurípides, el último de los trágicos, es quien ocupa el mayor espacio. Acusado por cierta facción del pensamiento filosófico alemán del siglo XIX de ser el culpable de destruir el género clásico, señalado desde sus días de ser promotor de una inexplicable misoginia y de transitar de la tragedia al dramatismo moderno -por decirlo de alguna forma-, dista mucho de tener la misma forma de construir una pieza, de tratar los temas canónicos de las leyendas heroicas y de concluir las con un final terrible. En cambio, en sus personajes puede apreciarse un predominio de la pasión. Se alegran, padecen, sufren y son recompensados en un final feliz, algo inusitado para la época. Aun con su revolución estilística logró sobrevivir, tener una mejor recepción en la posteridad y obtener el privilegio ante la incuria del tiempo de que sobrevivieran diecinueve tragedias -doce más que sus colegas- aunque con la sospecha de que una o dos no son de su autoría, controversia que hasta nuestros días no ha sido completamente saldada sin que alguno vuelva a poner en tela de juicio las conclusiones que se vierten año con año.

Este ensayo sobre la idea de la muerte tuvo siempre presente las limitaciones que un trabajo de esta naturaleza puede tener. El idioma de las fuentes, el número y naturaleza de obras citadas, así como el tratamiento dado por un historiador a esta clase de material, pueden ser puestas a discusión. Sin embargo, conviene anticipar que hay plena conciencia en la cantidad de sentidos que una traducción pierde al verter del griego clásico al español moderno; en la posibilidad de que otros hayan dicho ya lo que aquí se dice con el pleno conocimiento de que ningún trabajo es exhaustivo, que no hay vida que alcance para revisar cuantas obras se han escrito al respecto y que se han citado debidamente los préstamos obtenidos de las opiniones de los que han dedicado su trayectoria al estudio de estos autores. Finalmente, la pertinencia de que un especialista en historia transgreda sus propios límites está fundada en la necesidad de las fuentes disponibles para historiar en este modo personal un tema que está cercano a la cotidianidad del que suscribe. El tema de la muerte es parte de

la herencia mexicana, inclusive en estos días en donde la muerte es algo trágicamente cotidiano a causa de una guerra no admitida, silenciosa y terrible que es aceptada como algo irremediable sin que hasta el momento pueda detenerse la espiral violenta en la que México se atascó desde hace algunos años. El punto, en todo caso, es que la muerte en el arte, en la cultura y la vida cotidiana forma parte del patrimonio de los mexicanos, está presente en todas partes, en todas las culturas, en todos los aspectos, en todos los siglos y, según dejó dicho el único poeta mexicano laureado con el Nobel acerca de que “todo es presencia y todos los siglos son de este presente”, la idea de la muerte es tan familiar hoy como hace dos mil quinientos años.

MARCO TEÓRICO

La historia de las ideas y la literatura como fuente histórica

El trabajo del historiador dedicado al serio compromiso con “la verdad” de las cosas, ha sido reticente en muchos sentidos a utilizar otras fuentes que no sean a las que por tradición se les da preferencia. Todo en aras de la objetividad, presuntamente conseguida a fuer de textos eruditos que no dejan lugar a la imaginación y muy alejada del sueño que alguna vez tuvo un filósofo historiador que pedía una nueva visión del pasado que, aunque riguroso, fuera menos tedioso y aún divertido.¹ Solo en el pasado siglo XX las posibilidades ampliaron la variedad de fuentes cuyas posibilidades aumentaron el marco de referencia y la interpretación de las realidades pretéritas, lo cual trajo como benéfica consecuencia el acercamiento a otras disciplinas de las cuales tomaron los historiadores herramientas que antes no deseaban usar. En este caso, ante la teoría de las ideas y la actitud de su creador frente a la poesía, cabe preguntarse desde la historia de las ideas por la relación entre lo que hoy denominamos literatura en su más extenso sentido y la disciplina histórica, pues sus implicaciones son necesarias para explicar cómo es que la tragedia, material artístico de la época clásica puede emplearse hoy como fuente para la historia, pues cuando pensamos en la relación entre la historia y la literatura de inmediato se vienen a la mente una infinidad de conceptos que subyacen en este vínculo.

Según Arthur O. Lovejoy, la historia de las ideas se da mediante una diversidad de fuentes entre las que destaca desde luego la literatura.² Este enfoque se posiciona entre una sociología del conocimiento y una filosofía de la historia, entre la objetividad del objeto estudiado y la subjetividad de quien estudia, entre el rigor del método histórico y las pistas de una época plasmadas en la literatura. En ella pueden hallarse multiplicidad de verdades, tan heterogéneas que varían según las culturas y aún al interior de las mismas puede verificarse la ruptura, continuidad, repunte o definitivo abandono de esta o aquella forma de pensar. En el caso de la antigüedad clásica, es cierto que nos ha llegado un buen *corpus* de material analizable, pero, en rigor, no se trata sino de fragmentos de un mundo desaparecido.

¹ O’Gorman, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, p. 952.

² Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, pp. 16-18.

La tragedia ática es un buen ejemplo: de Esquilo, Sófocles y Eurípides nos llegaron un número muy pequeño de su producción total, lo que hace que nuestra visión sobre ellos sea en absoluto limitada por la exigüidad y no quede sino para el lamento el que no haya sido de otro modo. La historia de las ideas es un recuento de las ideas y pensamientos juntos. Los tragediógrafos ofrecen diversidad de elementos para analizarlos y aquí se procede delimitando entre el uso excesivo de la metáfora como expresión cotidiana de entendimiento y la capacidad de prescripción traducida en reglas y cooperación con otras áreas del saber, como la historia y filosofía antiguas.

No obstante, estas limitantes no dejan de irradiar destellos sobre la época que las concibió, lo que nos arriesga a obtener una muy cuestionable versión que nos aleje incluso de nuestros objetivos. El mismo Lovejoy afirmaba que la búsqueda de una comprensión histórica aun en pasajes literarios aislados a menudo impulsa al estudioso a campos que al principio parecen bastante alejados de su tópico original de investigación. Cuanto más avanzamos hacia el corazón de un problema histórico en extremo limitado, más probable es que encontremos en el problema mismo una presión que nos empuja más allá de esos límites.³ La historia antigua era tan poesía como la poesía era objeto de veneración por narrar el tiempo pasado. Lo anterior nos lleva a preguntarnos con seriedad ¿Qué es historia y literatura en un solo discurso? ¿Qué entendemos por estas dos cuando están unidas? La historiografía en tanto relación de hechos acaecidos y lo mismo que la relación de ficciones de los que trata la obra literaria tiene una naturaleza textual, son discursos desmontables: un determinado conjunto de sucesos susceptibles de ser interpretados a la luz de una época porque las ideas son producto de las formas del discurso o del lenguaje concebido como construcción social.⁴

Estos sucesos, desde el punto de vista del historiador tienen que ser comprobables, verídicos y que al menos puedan ser documentados. En cambio, con la literatura no es del todo necesario; con la poesía, menos. Y este conjunto de enunciados manifestados en un sistema semiótico establecido (lengua), es a su vez adoptado y validado por una comunidad cultural que en él vacía sus herencias y más preciados saberes. De ahí que la lengua sea un verdadero tesoro y que en el conjunto de textos orales y escritos se resguarden ideas y creencias que hoy podemos historiar con relativa comodidad. La poesía, convertida en

³ Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, pp. 5-7.

⁴ Smagorinsky, "If meaning is constructed, what is it made from? Toward a cultural theory of reading", pp. 133-169.

“literatura” por nosotros, guardaba el tesoro histórico de las generaciones pretéritas que luego fueron texto.

En un principio y como ya lo han explicado Ong o Havelock, hay una disyuntiva en los textos de la antigüedad: una oralidad primigenia que luego se convirtió en texto y otra que nunca dejó de estar viva en los labios de los pueblos. En Grecia por supuesto había historia oral y literatura oral conviviendo en pleno siglo V a. C, pero la razón por la cual fue quedando en desventaja frente a la escritura es que estaba fiada nada más a la memoria; cada vez que alguien lo rememoraba tenía que reconstruir la sucesión de esta o aquella historia no solo desde el punto de vista de los acontecimientos mismos sino de su reconstrucción verbal; de ahí que las obras perdurables con una versión más o menos única son aquellas que se han producido por medio de la escritura.⁵

¿Qué entendemos los historiadores por literatura? Es un término ambiguo porque se usa con diferentes significados en diferentes contextos. Los historiadores empleamos literatura para indicar el conjunto de obras de creación artística literaria, pero también hay otras literaturas: desde los cuentos ancestrales narrados por los viejos hasta los programas informáticos que expresados forman un significativo volumen de conocimiento;⁶ Al final, el punto esencial cuando analizamos no solo la historia antigua de Grecia sino en general debe preguntarse qué es lo que distingue la escritura literaria respecto de la escritura de documentos históricos si están escritos en una misma lengua: la ficción, desde luego, como intención semántica. Un libro de historia consigna acontecimientos objetivos, reales, comprobables. ¿Qué acontecimientos construye una obra literaria? ¿Cómo podemos confirmar que en efecto el asedio de Tebas por los siete generales en realidad ocurrió? Nadie, porque la intención semántica no tiene nada que ver con la realidad objetiva, pero la ficción no se contrapone con la verdad o la mentira. El problema de la verdad y de la mentira no tiene que ver con la ficción literaria pero sí con la narración histórica.

La literatura de la antigüedad muchas veces refiere acontecimientos perdidos en el tiempo objetivo, en un lapso memorioso que no puede asirse mediante fechas ni documentos, sino solo por medio de la memoria que codifica aquella realidad mediante narraciones metaforizadas.⁷ El empleo de una cosa en vez de otra no fue por capricho, sino para significar algo más de lo que la palabra ordinaria podría poner de manifiesto, es una trasnominación,

⁵ Dijk, “Estudios sobre el discurso”, pp. 207-232.

⁶ Fairclough y Wodak, “Análisis crítico del discurso”, pp. 367-404.

⁷ Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 861.

una ampliación del sentido y a este respecto, la historia de Grecia es tan metafórica como polifónica. El concepto figurado procura dar una mayor dimensión al contenido de significación y ejemplaridad en términos históricos. Por eso permanecen. El contexto social en que se aplicaron estas narraciones era bien conocido, nadie las ignoraba ni tenían ninguna dificultad en leer la ampliación del significado de cada una de esas figuras legendarias de la antigüedad que representaban no solo caracteres y motivos específicos de la literatura “iniciada” por Homero, sino también características máximas que el pueblo griego quería que se representaran.

La obra literaria tiene como característica una intención semántica de crear un mundo ficticio en el que los personajes y situaciones son el resultado de la imaginación del autor.⁸ En la tragedia clásica, cada personaje y significación se proyectaba con vigor sobre su propia historia y por ello era el espectáculo cívico por antonomasia. Pero esta imaginación trágica no salía de sí misma ni del sobrado genio de los tres máximos poetas trágicos. No brotaba por pura decisión de los autores. Tenía que estar vinculada con sus experiencias, con la experiencia de unos hechos verídicos: Esquilo peleando en Salamina, Sófocles como funcionario de la polis, Eurípides proyectando sus propias vivencias en una Atenas deprimida por el caos y el terror que originaba el abismo de la derrota frente a los espartanos. En este punto la significación otorgada por el historiador a una fuente literaria cobra su máximo sentido porque se vinculan la experiencia personal del autor y la de toda una época: Eurípides escribió sus tragedias a partir de sus propias vivencias, pero no es su vida la que cuenta en cada tragedia, sino la vida de unos personajes ideales que representan la vida humana en sus características esenciales, aquellas en las cuales todos podemos ser partícipes al aprender de sus decisiones, guardar prudencia frente a las potencias divinas, imitar a los mejores y vivir en el otro la dicha o la desgracia en la que aprenden incluso los dioses esquileanos.⁹

¿Cómo podemos transformar esta materia prima para estudiar a la Grecia clásica? El historiador no inventa sus personajes. Se documenta o fue parte de una situación histórica y escribe a partir de lo que cree o de lo que ha sido aceptado como real y verdadero.¹⁰ Heródoto no fue testigo de las luchas contra Persia, en cambio, Tucídides y Jenofonte sí vivieron en carne propia los horrores de la muerte infligidos por la guerra. La historia está comprometida

⁸ Bustos Gisbert, *Arquitextura*, pp. 15-23.

⁹ Rodríguez, *Antigüedad clásica y cristianismo*, p. 162.

¹⁰ Finley, *Historia antigua. Problemas metodológicos*, pp. 19-47.

con la “verdad objetiva”,¹¹ con la verdad de esa realidad. La obra literaria con la verosimilitud. Aristóteles hará énfasis sobre este punto y la diferencia entre uno y otro extremo está en la comprobación.¹² ¿Puede decirse que Jerjes colocó un asiento en alguna cumbre que dominaba el paisaje de Salamina para ver la victoria que creyó obtener sobre los griegos? El historiador de las ideas dirá que se trata de un recurso retórico. Para ejemplificar la soberbia del monarca que se asumía como dios, hubo de tomar asiento para esperar una victoria que tomaba por segura. Para él no podía ser de otra manera: un dios difícilmente pierde frente a los humanos.¹³

Esquilo incluyó ese episodio en su tragedia, pero no es probable que lo viera. El poeta fue testigo de otras cosas, de hecho, basaba su tragedia en su memoria, pero no pudo haber visto ni a Jerjes sentado en la cumbre de un montículo ni mucho menos toda la batalla porque formaba parte de ella. Su testimonio es importante, pero hay que afinarlo y aquí se aplican otras narraciones y enfoques para acercarnos a un acontecimiento histórico “genuino”; Heródoto y Esquilo abordan el mismo tema —la primera guerra médica—, pero son versiones de una misma realidad que el historiador tiene que reconstruir con la mayor perspicacia histórica determinando la certidumbre de ese relato que va a escribir, como es el caso de este estudio. Es cierto, sin embargo, que quien escribe historia quiere ser también un buen escritor, con elegancia, variedad, color.

Recurrir a recursos que identificamos como retóricos, podría parecer excesivo y en la antigüedad, sobre todo después del resplandor sofista, se dijo que no se usaba sino para mentir, persuadir, crear una imagen más convincente de una realidad que tal vez no era tal. Jerjes sentado en su trono puede ser un recurso, muy hábil por cierto, con el cual se potenció la humilde victoria griega y, desde esta perspectiva, el historiador debe estar consciente de que la retórica no falsea la historicidad de la realidad y entender a la literatura como un conjunto de procedimientos para fundar con mayor perspectiva la argumentación del discurso producido, pues es bien sabido que cuando queremos expresar un concepto con mayor fuerza se recurre a esos recursos retóricos para lograr una trama verbal lingüística de mayor expresividad y mayor riqueza enunciativa.

Sin duda, hemos leído mucha historia de Grecia antigua, una más agradable que otra en la que un mismo tema es desarrollado por historiadores que, conscientes de su disciplina,

¹¹ O’Gorman, “Consideraciones sobre la verdad en la historia”, *passim*.

¹² Martínez, *Historiadores e historiografía de la Antigüedad clásica*, p. 59.

¹³ García Sánchez, *El gran rey de Persia*, p. 135.

aplican el rigor de sus criterios para alcanzar la mayor objetividad posible.¹⁴ Gibbon, Mommsen, Rostovtzeff, Bowra, Finley, Canfora, Kitto, Domingo, Cartledge, García Gual no se equivocaron, en sus obras van al *quid* sin ningún procedimiento preliminar, supieron dar los pasos de un relato que termina en una enseñanza sobre el tiempo. Los buenos historiadores como ellos usaron los recursos que podemos llamar retóricos, pero no para falsear sino para buscar el modo adecuado, variado, rico en expresión e imágenes porque el historiador es al fin y al cabo un escritor que no siempre aprovecha los recursos, como también hay literatos que no son muy buenos en sus composiciones por esta misma razón. Quizá por esto los historiadores a menudo dejan a la “Antigüedad” en manos de los filólogos o de otros especialistas más cercanos al estudio de la literatura.¹⁵ Basta leer la literatura histórica actual. De modo que no se habla de los extremos de la incompetencia, sino los de la perfección, por lo que el ejemplo de historiador sin elegancia y el literato sin recursos es un ejemplo perfecto en sí mismo. Esquilo y Heródoto, para nosotros están en los extremos, pero los dos tratan un mismo tema y son igualmente buenos.¹⁶

Heródoto señala acontecimientos y sus artífices. Esquilo pone en boca de los personajes a los acontecimientos que en conjunto son un artificio literario en distintas formas, como una descripción o monólogos. A veces un historiador recrea un discurso de un personaje histórico, por ejemplo, el discurso fúnebre de Pericles, que a lo mejor no es con exactitud el mismo que pudo haber pronunciado, pero se basa en datos que recopiló Tucídides. La descripción de una ciudad, de un paisaje, de un objeto. Es un recurso que se llama evidencia para hacer manifiesto ante la mente del lector una determinada realidad del tipo que narra, o sea, una evidencia transfigurada por la imaginación, porque la buena historia tiene siempre gusto de una novela. La historia humana, la hecha por los personajes y las situaciones es así, no la de los historiadores, un poco menos emocionante en su estilo; tal debiera ser el género de nuestras narraciones mas sin llegar a expresar como Alejandro Dumas que la historia era el clavo en que colgaba sus novelas cuando se preguntó qué era en realidad esta disciplina.¹⁷ Es de suponer que cuanto más humana sea la aproximación a la historia, no solo será más comprensible sino también cercana. Se reprocha a la historia de las ideas su falta de rigor lógico y conceptual, pero hasta aquí se ha visto cómo mediante la idea

¹⁴ Grant, *Readings in the Classical Historians*, p. 6.

¹⁵ Buckhardt, *Juicios sobre la historia y los historiadores*, p. 21.

¹⁶ Bermejo Barrera, *¿Qué es la historia teórica?*, p. 79.

¹⁷ Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, p. 88.

se estructura la forma más elemental de reconocimiento de toda clase de problemas y creencias que orientan y señalan barreras o ausencias explicativas, al preguntarnos como lo hace Paul Veyne a la luz de la historia y la literatura, si los griegos creyeron en sus mitos.¹⁸

El análisis duro es ineludible porque en eso consiste la maestría de la historia y las letras. Saber ocultar ante la mirada del juicioso lector las tramas de la historia bajo el tapiz del artificio que resulte en elegancia. Eso es lo que el literato toma también de los recursos del historiador.¹⁹ En la obra literaria puede haber hechos y pasajes con una realidad objetiva y no del todo imaginaria. La literatura puede expresarse en el mismo idioma que la historia, pero la intención semántica o significativa es lo que distingue sus intenciones. Por un lado, se trata de una disciplina rigurosa y por otro el de una obra artística figurativa. Lo imaginario no deja de estar fundado en la materia prima de la realidad, no la reproduce, la transforma, la vuelve ficción porque se trata de dos propósitos distintos: la historia va a los hechos, los motivos, las consecuencias... claro, con un historiador ideal que “revela” los acontecimientos, motivos y consecuencias con sus propias motivaciones, sus propias certezas y la debida interpretación de esos datos.

Una obra literaria como la tragedia no quiere recuperar la realidad de la Grecia clásica del siglo V, sino que parten de ella como materia prima para crear una ficción que no se refiere a realidades contingentes.²⁰ La historia es contingente, fugaz, forma parte del pasado siempre, aun cuando estoy escribiendo estas líneas en este momento y haya pasado algún tiempo antes de que alguien que no sea yo las lea. La tragedia no trata de reproducir la realidad, sino de representarla de manera simbólica, de representar lo que de suyo es humano a partir de personajes creados como figuras individuales. ¿Existieron Eteocles, Polinices, Edipo, Hipólito o Electra? Por supuesto que no, son “ficticios” pero en última instancia importa poco. La Atenas de esa época se ve reflejada de algún modo. Leer entre líneas, cruzar discursos, analizar elementos de la historia que impacten en el modo de concebir un tiempo específico. Eso es lo que se intenta en este trabajo, considerar a la disciplina histórica como el medio para dilucidar en un ámbito artístico una circunstancia determinada.²¹

¿Qué es lo que aclara la historia sobre la realidad de la vida humana? Acontecimientos concretos y específicos. ¿Qué circunstancias originaron las guerras médicas? Unas y no otras

¹⁸ Vid. Paul Veyne, *¿Creyeron los griegos en sus mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente*.

¹⁹ Jünger, *Mitos griegos*, pp. 11-12.

²⁰ Baltés, *Arte y belleza en la Muerte*, p. 43.

²¹ González Cortés, *Los viajes de Jano: historias del cuerpo*, p. 241.

¿Cuáles fueron sus consecuencias? Estas y no aquellas. Esquilo no pudo imaginar otra Salamina que no es porque si no hubiera sido una mala tragedia. Una tragedia como *Los persas* remite a una realidad que sí tiene como referente extra artístico unas condiciones reales pero que a partir de ellas las transfiguró para convertirlas en símbolos de la esencia, emociones y condiciones humanas. Esquilo tuvo que recrear unas condiciones militares, aunque no con el afán de Heródoto de reproducir para consignar en la memoria humana, sino hacer de Salamina la materia prima para su representación artística celebrar el triunfo ocho años después de acaecido. Las concurrencias entre discurso historiográfico y literario están mediadas por sus vínculos que son metafóricos y simples. Uno y recurre al otro, son magnitudes separadas: la literatura no es historiografía ni la historiografía es literatura, no obstante, hay coincidencias. Se parecen en muchas cosas, mas se diferencian. Una y otra se comunican, pero no implican la semejanza total, sino una simple comunidad: el uso de una misma lengua, rica en posibilidades de expresión y de conceptualización.²²

Como en el caso de los historiadores, la vida de los poetas determinó su obra. A veces sí, a veces no. Todo creador produce su obra en un contexto social, político, económico determinados y en cierto sentido son prisioneros de su contexto, no pueden escapar a sus influencias. Las guerras del siglo V traían arrastrando diversidad de conflictos que habían nacido en el VI y aún su mismo tiempo había de generar otros tantos que lo rebasarían. ¿Quién iba a pensar que los cimientos del imperio persa puestos por Ciro el Grande impulsarían de algún modo a la cultura griega clásica de Pericles y que las disensiones entre los griegos devolverían al soberano aqueménida Artajerjes II en 404 lo que le habían arrebatado a Jerjes en el bienio de 480-479? La vida de los tres más grandes trágicos griegos que la tradición heredó a Occidente no pudo escapar a las poderosas influencias de su tiempo. Algunos temas y fragmentos de esa realidad se trasminaron en sus versos, pero no se vieron limitados por su contexto regional ni temporal. Ampliaron sus bases creadoras con la lectura de la historia y literatura producida por otras *poleis* de la Hélade que no eran Grecia ni de su mismo tiempo. En ellos la fuerza de la tradición es evidente.

Esquilo, Sófocles o Eurípides son los trágicos más universales para nosotros, aun cuando no pertenezcamos a su tiempo ni espacio, ni siquiera a su cultura de la cual, en muchos sentidos somos herederos. ¿Por qué podemos entenderlos hoy con todo y esta limitante? Horizonte amplio y complejo de sabiduría son lo que fueron. Los historiadores

²² Addington, *Tragedia antigua y moderna*, p. 126.

mexicanos, por decir algo, que se acercan al tema de la muerte en sus tragedias amplían el sentido que un suceso como el fin de la existencia puede generar en su conciencia. Su idea de la muerte puede parecer *sui generis* en el sentido de que encontraron una forma de expresión específica para manifestar algo que no me resulta poco familiar en virtud de que las obras literarias e historiográficas no se localizan en un solo tiempo y lugar, sino que tienen una larga ascendencia motivada, acaso, por las fuerzas de la tradición y del estilo.²³

La suma y conjunto de tradiciones de la historiografía moderna y occidental viene de los griegos, no nada más de Heródoto, Tucídides y Jenofonte, sino de aquellos como Homero, Hesíodo, Píndaro, Esquilo, Sófocles, Eurípides Platón y Aristóteles que han dotado de sentido a una parte de su realidad. El historiador debería tener el conocimiento práctico y teórico de su propia tradición para ilustrarse, opinar, imitar, criticar y no limitarse a fragmentos de esa amplitud histórica. Lo mismo sucede con las tragedias griegas y antes de abordarlas sería bueno preguntarse cuál es su tradición respecto de la cultura literaria anterior. La mítica imagen de Téspis inventando la tragedia no es suficiente, pues un personaje y una forma de proceder no dan respuesta. La tradición poética anterior a los trágicos es tan larga y rica que sería un error ignorarla por mero capricho en este trabajo, por lo que el siguiente capítulo tratará acerca de la idea de la muerte en Homero, Hesíodo y Píndaro, los tres grandes poetas canónicos que antecedieron a los tres trágicos.

Los aqueos que asisten a la cena de cenizas que fue Troya, los pasos de los dioses en su historia eterna que se realiza todos los días y los cantos a los héroes que como atletas fijaron su nombre, así como Jerjes enardecido por la derrota, Edipo al tratar de huir en vano de su destino y Electra al cumplir el propio, son historia y poesía proyectadas sobre sí mismas cuyos ejes son las ideas que se tienen y las creencias en las que estuvieron. El trágico, en la mayoría de las ocasiones, utiliza el marco histórico para referir aspectos a veces particulares, pero sobre todo con la idea de dar una visión general los sentimientos, de los motivos, de las orientaciones de los griegos, contadas por personajes que aparecen como testigo del devenir.

Si cotejáramos lo que dice Esquilo y Heródoto acerca de esto, notaríamos que lo que dice el trágico no es una representación de esos acontecimientos, condicionados no como una obra historiográfica, sino por las características de una ficción literaria. ¿Qué es lo que diferencia a Esquilo en *Los persas* del Libro VII? Su intención semántica, el sentido, el destinatario y la serie de planteamientos humanos de carácter permanente: emociones,

²³ García Morente, “La estructura de la Historia”, p. 253.

pasiones propias, no de un solo individuo sino de todos los seres humanos identificables en la obra. Un ejemplo nunca agotado por completo: Salamina no es un modelo de la victoria griega –que lo puede ser, sin duda- sino el modelo de todas las victorias sobre todos los enemigos, incluso sobre uno mismo.

La historia de las ideas navega entre la poesía y la historia, transita en aquellos espacios de interpenetración. Hay veces que lo blanco se vuelve negro y se manifiesta como gris; y hay veces que lo negro se vuelve blanco y también se muestra como gris. Este problema cromático es una buena metáfora del espacio de las confluencias. Son dos temas muy diferentes pero que coinciden en muchísimas cosas lo que hacen en rigor las convergencias y diferencias entre la historia y la literatura.²⁴ Las imágenes comienzan por ser representaciones de carácter visual, pero las palabras son también imágenes: la imagen de la muerte decantada en la idea muerte representada en la tragedia, es decir, el resultado de una percepción visual, experiencia cruenta no experimentable, convertida en un signo. La palabra evoca una palabra, un concepto, una situación o una imagen; una palabra sustantivo acompañada de un epíteto puede remarcar la presencia visiva de una imagen: el sueño de bronce de Homero.

No hay un texto historiográfico sin metáforas. El uso de la metáfora intenta establecer una relación entre la realidad propia y la ajena, entre lo que se tiene y lo que se carece. La metáfora pretende rescatar el mundo desde la realidad que se enarbola pero es engañosamente universal, tal como lo planteara Hayden White en su filosofía de la historia literariamente informada sobre el ascenso y la caída de la metáfora.²⁵ Un texto que sea “plano” no cumple con todos los requerimientos para evocar el pasado. La historia “científica”, es un buen ejemplo de oxímoron porque usa un lenguaje denotativo directo para unas situaciones contingentes que no son ni pueden serlo.

Sin embargo, también es susceptible de interpretación porque no conocemos de antemano los contextos a los que se refiere esa lengua plana y denotativa. ¿Qué tal si hablamos de la batalla de Leuctra? Todo el vigor de la explicación “científica” pueden muy bien manifestarla a los ojos del lector, pero y si se desconoce dónde estaba Leuctra, ¿cuándo fue, quiénes participaron y qué significó a la luz de la historia griega? No es asunto menor. Si no nos preguntamos por los segundos significados que van más allá de lo expresado con

²⁴ Lledó, *Imágenes y palabras*, p. 213.

²⁵ Vid. White, *Metahistoria*.

inmediatez, por el contenido de los símbolos y las metáforas, tampoco comprendemos con precisión porque todo texto necesita una exégesis. He ahí la pertinencia de la tragedia como fuente histórica.

Por esta razón, este trabajo rastrea en las fuentes los requerimientos de carácter significativo. Las tragedias no se entienden a la primera lectura. De hecho, es difícil comprenderlas sin un buen manual de historia antigua griega con todo y que lo leído es arte y solo las claves histórico-culturales las hacen asequibles. A veces, su plena comprensión requiere de una sólida cultura, y únicamente las comprenderemos porque están inscritas en cierta tradición la cual todavía percibimos con alguna naturalidad. La muerte inscrita en su contexto poético es un sueño del que no se despierta, del que no hay regreso ni memoria consignable porque es un viaje tan largo que causa tanta sed que nada más las aguas del Leteo la sacian o como el de Sócrates, que ya se vio arriba, tiene muchas más ventajas que desventajas. Es de advertir, pues, que nos enfrentamos no solo a modelos simbólicos de la narración provenientes más allá de los grandes poetas que precedieron a los trágicos que tomaron como tema esta idea y también las formas de pensar al mundo.

A final de cuentas, al hablar de las expresiones narrativas sobre la muerte no se podrá tener toda la competencia filológica necesaria para recorrer los recovecos de estas obras del intelecto, porque no es el objeto, porque no lo amerita. El trabajo de Vladimir Jankélévitch²⁶ es tan majestuoso como suficiente. El sueño de bronce es una bonita expresión, pero nada más. La perspectiva del historiador preguntaría por qué se dice eso sobre la muerte y cómo se construyen esas expresiones que manifiestan el último lapso de la vida humana. Se trata, en lo cultural, de maneras convencionales de comprender esta experiencia. La muerte es el fin de la vida aunque solo la podemos estudiar por medio de la emoción que despierta en el otro. Como historiadores debemos entender qué y cómo se dijo en estas creaciones intelectuales, artísticas y culturales nacidas en un contexto demasiado complejo. Las guerras contra el imperio persa, el inicio de la hegemonía ateniense sobre las demás *poleis*, las frecuentes tensiones con Tebas y Esparta hasta el final de la guerra entre griegos que terminó por posicionar a los lacedemonios como dirigentes de la vida griega al finalizar el siglo V, sirven como el marco histórico único e irrepetible que dio origen a las tragedias que se estudian en este trabajo.

²⁶ Vid. Jankélévitch, *La muerte, passim*.

No debemos comprender un texto del luminoso siglo de Pericles como si fuera un texto de hoy porque cambian las características de la cultura y del gusto. Desde este punto de vista la idea de la muerte se lee “diacrónicamente” porque una noción como esta se desarrolla en el tiempo y cambia la percepción, lo que implica una enorme cantidad de textos secundarios a considerar que son de manera sistemática descartados. No es lo mismo la muerte en la lírica griega que en la tragedia porque cambian las metáforas y los alcances de sentido, pues vemos un tema de tintes homéricos redefinido en el espacio trágico y con elementos de la poesía de que es heredera, de modo que acudí a la poesía anterior a los trágicos para entender a la tragedia misma, que fue, según un supuesto dicho de Esquilo, pequeñas sobras del gran festín de Homero. La tragedia como género griego por antonomasia, es una obra de arte, pero también una potencial fuente de conocimiento para la sociedad griega que va del 472 –año de representación de *Los persas*, texto más antiguo de Esquilo– al 406 a. C –fecha en que murieron Sófocles y Eurípides. Si La historia antigua se concebía como una obra de arte y los escritores antiguos aspiraban hacer un texto de valor artístico sin que les angustiara la sospecha de si el exceso de creación resultaba defecto de verdad histórica, aquí se opta por el medio entre los extremos: un modesto ensayo sobre la idea de la muerte que vincula historia y poesía sin los efectos de la absoluta “objetividad” ni las licencias propias de la literatura.

La teoría de las ideas, pasado y presente de un modelo de interpretación

Por curioso que parezca, cuando pensamos en la palabra “idea” formulamos una idea sobre la idea. No es un juego de palabras, es el acto del pensamiento mismo el que define el concepto en el entendido de que es ya un problema de naturaleza epistemológica pero que, para efectos de análisis, servirá de categoría con el fin de hilar con algún cuidado la siguiente exposición. La concepción de idea como categoría de análisis tiene una larga historia y de manera general la tradición la ha dividido en dos amplias acepciones dicotómicas: como especie única intuible cuya referencia más próxima es la multiplicidad misma o cualquier objeto del pensamiento humano. En este último sentido, la *idea* de algo puede ser nuestro entendimiento vinculado al propósito de conocer cualquier cosa, así como la creación en nuestra mente de una imagen específica sobre un objeto dado. De igual manera, la propia

palabra puede referirse a ese acto –ya denominado *conocimiento*- o a la sistemática ordenación de elementos diversos para configurar el pensamiento. En suma, en nuestra habla cotidiana, la *idea* no es otra cosa que el juicio que emitimos respecto de alguna cosa o realidad o la capacidad inventiva que cada individuo posee para aprehender el mundo a su manera.

Cada cual genera en su pensamiento ideas o nociones que nos ayudan a formular una representación de nuestro entorno, sentimientos, razonamientos y conocimientos. Sin importar la erudición, cada persona *idea* el mundo a su modo, por lo que en términos pragmáticos no hay mundo mejor que el propio. Podemos coincidir en la percepción de algunas cosas y también diferir enormemente en otras, pero lo que es indudable es que esa *idea* es producto de la creación de un tiempo y circunstancias determinadas. Acerca de esto, hace mucho sentido aquel proverbio árabe incluido por Marc Bloch en el primer capítulo de su *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* en el que afirma que “los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres”, un adagio proveniente de nuestras más profundas herencias orientales que por desgracia hemos ido olvidando.²⁷ Es importante por las anteriores razones no solo saber qué clase de idea se va a historiar sino, en la medida de lo posible, conocer el mundo desde el punto de vista de la teoría de las ideas mediante la revisión sucinta de dicha concepción, para mirar con detenimiento las formas de intuir una experiencia no experimentable como la muerte en la tragedia ática del siglo V a. C.

En la antigua Grecia²⁸ la palabra *idea* se utilizaba con regularidad en las conversaciones cotidianas y podía referirse a cualquier objeto. Platón es uno de los primeros pensadores que da una muestra refinada de su manejo y a lo largo de sus diálogos se han podido identificar hasta seis acepciones de la palabra *idea*²⁹, al usar en forma indistinta εἶδος e ἰδέα que tienen no pocas veces el significado original de forma visible, sentido no técnico o noción de clase.³⁰ Por este motivo, la teoría de las ideas es atribuida tradicionalmente a este filósofo. Su propuesta, sin embargo, no se encuentra localizada en una obra en particular sino dispersa en las múltiples reflexiones que pueden encontrarse en algunos diálogos de madurez. Sobre sus inicios y originalidad se ha debatido con vigor,³¹ al insinuarse por un lado como

²⁷ Marc Bloch, *Introducción a la historia*, p. 32.

²⁸ Para el caso específico de la época de Platón y sus teorías véase Zeller, *Fundamentos de la filosofía griega*, pp. 123-161; Berti, *Preguntas de la filosofía antigua*, pp. 197-206; en particular son muy ilustrativas las obras de Gómez Robledo, *Platón: seis grandes temas de su filosofía*; Grube, *El pensamiento de Platón*; Barco, *Platón. Teoría de las ideas*.

²⁹ David Ross, *La teoría de las ideas de Platón*, pp. 30-31.

³⁰ *Ibid.*

³¹ En particular *La República*, *Fedón* y *Fedro*.

herencia directa de las enseñanzas socráticas³² y, por otro, como creación genuina del pensamiento platónico.³³

Platón consideraba la existencia de universales que constituyeran una clase especial de entidades a las que denominó ideas y aquí reside la originalidad, en el estatus que atribuyó a las cosas que designaban. Al parecer es en *Eutifrón* en que se da por primera vez esta noción aunque es en el *Fedón*³⁴ en que las ideas tienen un papel predominante, pues están desarrolladas de manera sistemática a lo largo del diálogo y casi siempre su mención está destinada a probar la inmortalidad del alma, a la cual se le conceden formas de existencia, identidad y diferencia intermedias entre las propias de las ideas y las propias de los cuerpos.³⁵ Para llegar al mundo de las ideas, Platón solo nos dice que no se llegan a conocer mediante los sentidos, sino por el puro pensamiento, y ejemplifica dicho proceso con la concepción de la idea del bien –idea suprema, la excelencia por antonomasia-³⁶ que afirma que así como el ojo ve con más claridad cuando su objeto está bañado por la luz solar, también el entendimiento capta con mayor nitidez su objeto a la luz de la idea del bien, y otorga la verdad a los objetos de conocimiento y la facultad de conocer al que conoce.³⁷

Las ideas son la esencia de las cosas y no meros contenidos mentales, sino objetos que se refieren a esos contenidos y que son designados con ayuda del concepto por medio del lenguaje. Sin embargo, se ha interpretado que las ideas y las cosas son dos órdenes sustanciales con relativo paralelismo y correspondencia propiciados por lo que él mismo denominó *imitación*.³⁸ De aquí surge la noción de que solo podemos conocer mediante el pensamiento y no por los sentidos; uno se encarga del saber o ἐπιστήμη³⁹ y los otros una mera opinión o δόξα de lo que “realmente” es;⁴⁰ la δόξα es la ausencia de comprensión de las cosas y mantiene cierto contacto con la ἐπιστήμη en el sentido de que una y otra tratan a

³² Para la versión acerca de la herencia socrática en la teoría de las ideas, *vid.* Burnet, *Doctrina socrática del alma*/ Taylor, *Biografía platónica de Sócrates*. De igual modo, puede ser de utilidad: Hussey *et al.*, *Los sofistas y Sócrates*; García-Baró, *La filosofía socrática*.

³³ Ross, *op. cit.*, pp. 26-38.

³⁴ *Ibid.*, p. 257.

³⁵ Pl. *Ti.* 34 c 4 – 35 b 1.

³⁶ Gosling, *Platón*, p. 48.

³⁷ Pl. *R.* 508 a 1-3.

³⁸ Copleston, *Historia de la filosofía*, Vol. 1, T. 1, p. 140.

³⁹ Pl. *Th.* 187a - 201c.

⁴⁰ Pl. *Phd.* 65 c 2

final de cuentas con la idea de las cosas.⁴¹ La diferencia entre el conocimiento y la opinión es la diferencia entre el filósofo y los demás hombres.⁴²

El proceso de la sabiduría era en el mundo socrático y platónico un incesante recordar.⁴³ Werner Jaeger en su *Paideia* llamó a esto “en busca del centro divino”, el método socrático de la mayéutica, con la ironía que le caracterizaba, se ocupaba de encontrar la verdad de las cosas, oculta en el interior del alma de las personas que habían estado en el mundo de las ideas. Cuando el alma de las personas llegaba o regresaba a la tierra, todo era cuestión de acordarse⁴⁴ porque permitía acceder a la ἐπιστήμη porque recupera el contenido del objeto de conocimiento. Quizá por eso se dice que la verdadera muerte está en el olvido. La mitología griega cuenta que al instante de morir había que beber agua del Leteo,⁴⁵ última libación espiritual y deletérea que condenaba de manera irremediable. Los héroes de la tragedia exhiben oscilaciones entre el recuerdo “oracular” y el olvido de su “destino” mortal.⁴⁶

¿Cómo Platón puede hablar de la perfección de las ideas cuando esta misma condición absoluta no existe sino fuera de nosotros? No es imposible manifestarse acerca de la muerte, aun cuando carecemos humanamente de esta experiencia. Es mediante la dialéctica como se eleva el “principio superior del alma a lo que es mejor”⁴⁷ y la función del lenguaje fundado en las formas, imitar las ideas, sublimar con nombres los tremebundos con que se puede referir a la muerte. Por eso Platón, en sus primeras obras, al recordar la tragedia socrática, hace tanteos, va buscando el camino en la escritura y reviste con un lenguaje poético y mítico sus concepciones, para hablar con lenguaje humano, temporal y espacial de nociones que no corresponden a este mundo y que permanecen a lo largo de los siglos.⁴⁸ Sus exposiciones resultan, para el ojo del historiador, demasiado plásticas, pues Platón fue tan dramaturgo como filósofo y, “aun como filósofo, jamás redujo su pensamiento a un sistema desarrollado de forma tan ordenada.”⁴⁹

⁴¹ Pl. *Phd.* 65 b.

⁴² Grube, *El pensamiento de Platón*, p. 51.

⁴³ Zeller, *Fundamentos de la filosofía griega*, p. 138.

⁴⁴ Pl. *Men.* 81 c.

⁴⁵ March, *Diccionario de mitología clásica*, p. 280.

⁴⁶ Lavaniegos, “Mnemósine y Leteo, en el arte y el teatro. El imaginario teatral”, p. 152.

⁴⁷ Pl. *Rep.* 532 a 5 – b 2.

⁴⁸ Copleston, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁹ Grube *op. cit.*, p. 16.

El libro X de *La República*⁵⁰ trata claramente a la muerte. El filósofo utiliza al final de su propuesta sobre la ideal ciudad un mito, pero no de utilería, sino una narración que sirve de modelo teórico hipotético,⁵¹ con intenciones de impactar de manera directa en la sensibilidad mediante sus cualidades dramáticas. Es un mito verosímil, vehículo de una idea de la muerte, que hace más plausible al entendimiento un saber que está reservado a los dioses o a los iniciados. Er, protagonista de este pasaje, escucha con atención lo que es la muerte: una oportunidad y una prueba. Los justos son premiados, los injustos castigados; es el festín de las cenizas del recuerdo y de lo probable. Un paisaje desolador y la terrible sentencia del olvido que en la forma dialéctica de su exposición contrapone este relato propone facilitar la contemplación de esta idea.⁵² El mito como vehículo de ideas, tiene sus ventajas, mucho más en términos artísticos, es decir, aplicado a la tragedia. Nietzsche afirmaba con mucha razón que “mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto al sosiego lleno de sabiduría del moribundo.”⁵³ ¿Existe una visión platónica de la poesía y la muerte?

El teórico del mundo de las ideas, sin embargo, no es analizado aquí, en sentido estricto, como crítico de la tragedia. A pesar de que la figura de Platón como “crítico literario” desde hace muchas décadas había despertado el interés y polémica en torno a sus opiniones sobre la literatura y sus funciones sociales en la Atenas de su tiempo, no dejó nada preciso acerca de la tragedia y sus elementos. La menciona en su obra y es importante consignar lo que pensó sobre ella porque al fin y al cabo las tragedias son producto de las formas del discurso o del lenguaje concebido como reflejo de cierta construcción social. Lo que interesa también es conocer su perspectiva sobre la poesía (fuente histórica para este trabajo), pero no en términos de material artístico o creativo, sino por la utilidad para percibir la idea de la muerte en la sociedad griega de finales del siglo V y principios del IV.

Como todo personaje con aportaciones de enormes dimensiones, suscitó enfoques encontrados tanto en su época como a lo largo de los años. Empero, a fin de no hacer demasiada larga esta exposición hemos de ceñirnos únicamente al moderado acuerdo de nuestra época que lo señala como un intelectual preocupado por las funciones de su oficio en

⁵⁰ Pl. *Rep.* 614-621

⁵¹ Droz, *Los mitos platónicos*, p. 119.

⁵² Sal, “La concepción de la muerte en el relato de Er en la *República* de Platón”, p. 5.

⁵³ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 99.

contraposición de otro tipo de saberes no filosóficos que aparecían como potencial amenaza para ciudadano que amase cultivar la virtud, en este caso, la tragedia como posibilidad educativa pero también receptáculo de ejemplos no del todo edificantes para la ciudadanía.⁵⁴

Platón urgía a que se obligara a los “poetas a confesar o que no fueron aquellos héroes los autores de tales hechos [al referirse a raptos y ‘horrendas y sacrílegas cosas’] o que no eran hijos de los dioses, pero que no afirmen una y otra cosa a la vez, ni que traten de hacer creer a los jóvenes que los dioses engendran algo malo, y que los héroes en nada son mejores que los hombres”.⁵⁵ Más allá de su “crítica literaria”, es de todos conocido que su texto advierte una refinada filosofía política utópica en la que se idea el modelo de gobierno perfecto para una ciudad, por lo que resultaría un ejercicio estéril tratar de dilucidar si en *La República* –en particular los libros II, III y X en los que expone sus ideas sobre este asunto– trata sobre conceptos de formas o estilos literarios desarrollados de modo sistemático para su exposición. Así que para estos efectos es recomendable saber qué opina de la poesía, desde luego, pero en especial de la tragedia y su utilidad para enfocar de la mejor manera la idea de la muerte en ella.

En sus inicios, el joven Platón había tenido el deseo de convertirse en dramaturgo por la especial atracción que había sentido hacia la poesía, al grado de componer algunas obras que, según la tradición, destruyó al no considerarlas tan buenas como las de sus predecesores y contemporáneos. Las fuentes indican qué pudo haber leído en sus años,⁵⁶ sin embargo, el mero acto de la lectura es un asunto ya controversial.⁵⁷ En la Atenas de finales del siglo V la oralidad⁵⁸ era el medio dominante por el cual se transmitían los saberes de una generación a otra.⁵⁹ La lenta introducción de la escritura y la normalización de las obras de los viejos poetas en forma de libro⁶⁰ fue un proceso de larga duración cuyos lindes aún hoy son discutidos. Más bien, la inspiración de Platón venía de muy lejos en el panorama cultural griego al ser educado como todos bajo la égida de Homero⁶¹ que fue sin duda alguna y a decir

⁵⁴ Zazo, “La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral”, pp. 75-87.

⁵⁵ Pl. *Rep.* 391 d-e.

⁵⁶ Knox y Easterling, “Libros y lectores en el mundo griego”, pp. 13-55. Cfr. Marcel Détienné (Ed.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*.

⁵⁷ Jesper Svenbro, “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”, pp. 85-97.

⁵⁸ Thomas, *Oral tradition and Written Record in Classical Athens*, pp. 15-34; 45-59.

⁵⁹ Vid. Marcel Détienné, *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*.

⁶⁰ Turner, “Los libros en la Atenas de los siglos V y IV a. C.”, p. 25.

⁶¹ “...este poeta ha sido el educador de Grecia y que, por lo que atañe a la conducta de la vida humana, es digno de que lo tomemos para estudiarlo, hasta el punto de disponer uno toda su existencia de acuerdo con la norma

de él mismo, el maestro por antonomasia: “Tendré que decirlo, contesté, y por más que un cierto cariño y reverencia que desde niño he tenido por Homero me retraigan de hablar. Homero, en efecto, tiene todo el aire de haber sido el primer maestro y guía de todos estos bellos poetas trágicos.”⁶²

Muy joven y en consecuencia a su posición acomodada, Platón dio “a los atenienses unas fiestas teatrales, cuyo gasto pagó Dión”⁶³, por lo que tuvo temprana oportunidad de ver en directo el impresionante espectáculo dramático de la Atenas de su tiempo. Y no solo eso, accedió a una cuidada formación con lo mejor que podía ofrecer su ciudad, de manera que pronto dio muestras de sus preferencias que hoy señalaríamos como artísticas cuando decidió aplicarse en la pintura; en ese tiempo compuso ditirambos, cantos y tragedias. Se dice que a la edad de veinte años, animado por sus propias obras, decidió participar en un certamen trágico pero, al oír las de Sócrates, decidió quemar las suyas y educarse en la filosofía. Muerto su maestro en 399 a. C., pasó a la escuela de Cratilo –discípulo de Heráclito- y luego con Hermógenes, seguidor de Parménides, para continuar con Euclides de Megara, Teodoro, Filolao y Eurito. A partir de entonces comenzaría a estructurar su sistema de ideas cuyas opiniones serían tan importantes en el enfoque para concebir el mundo cultural griego de su tiempo y anterior a él.

La legendaria biografía esgrimida arriba de manera sucinta tiene mucho de fantasía, en particular la concerniente a las supuestas composiciones literarias escritas por Sócrates,⁶⁴ nos ayuda a comprender su postura respecto de la poesía. Para él, no era mala influencia, pero no podía aceptarla con tanta facilidad en su ciudad ideal. Ya vistos los términos en que concebía las ideas, es natural concluir que la preferencia por lo verdadero y útil debía regir su postura y que de modo necesario habría que aplicarla en este aspecto de la literatura. En

de vida que encontramos en tal poeta, deberás entonces saludarlos y abrazarlos como a personas del mayor mérito posible, y convenir con ellos en que Homero es el mayor de los poetas y el primero de los trágicos...” Pl. *Rep.* 606 e – 607 a.

⁶² Pl. *Rep.* X, 595 c.

⁶³ D.L. III, 3.

⁶⁴ Según la tradición, Sócrates nunca escribió ni dejó libros con sus enseñanzas a causa de su desconfianza en la escritura. Solo al final de sus días, encerrado en su celda a la espera de la ejecución de su condena, se ocupó de poner en verso las fábulas de Esopo. Platón heredó de algún modo ese sentimiento que reflejó en varios pasajes de sus diálogos como en Pl. *Phd.* 274 b – 279 c. Mediante el mito de Theuth y Thamus, formula sus críticas hacia la escritura y su incapacidad de enseñar el conocimiento. Emilio Lledó en *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, p. 66, afirma sobre este particular: “En lugar de la simple presencia de alguien singular que nos habla, desde una circunstancia concreta y al que pudiéramos preguntar [como se hacía en el diálogo], la escritura, por su aparente orfandad [pues el autor no está presente], nos habla con más impunidad desde esa imprecisa historia de su constitución, desde los múltiples actos de escritura que, a pesar del singular autor, la conforman y la configuran.”

este sentido, ¿la tragedia era útil para el filósofo? ¿qué clase de conocimiento podía ofrecer? En *La República* Platón remarca lo importante que es el respeto a los poetas con Homero y los trágicos a la cabeza; de hecho, recomienda siempre reverenciarlos y coronar con lana sus cabezas después de oídas sus composiciones, para luego invitarlos con amabilidad a que se marchasen a otra ciudad puesto que en la suya no tenían cabida. Platón habría disfrutado de los fastuosos y musicales versos acomodados en cuanto a armonía y ritmo,⁶⁵ pero en términos educativos siempre era preferible optar por lo útil antes que lo deleitable: “De lo que nosotros tenemos necesidad es de un poeta más austero y menos agradable, cuyas ficciones tengan un fin útil; que, en nuestro interés, imite la forma de expresión del hombre de bien, y que cuando hable, conforme a su lenguaje a las formas que desde el principio hemos legislado, cuando emprendimos la educación de nuestros guerreros.”⁶⁶

¿Acaso la tragedia de su tiempo no permitía estos fines? Como en todo, seguro había buenos, regulares y malos tragediógrafos, pero por ahora no podemos saberlo con exactitud, pues lo que hemos heredado no permite aseverarlo. Esquilo era un poeta austero, ya lo dirá en su momento Aristófanes;⁶⁷ las elegancias de Sófocles como las pasiones de Eurípides son de indudable ejemplaridad. Así, la cuestión toma otros colores cuando se pregunta sobre la pertinencia de la imitación poética (de las cosas buenas, bellas y verdaderas) y en qué manifestaciones habrán de admitirse: “Pues lo que quería decir, era que es menester ponernos de acuerdo en si hemos de permitir a los poetas que nos hagan relatos puramente imitativos, o si podrán imitar unas cosas y otras no, y cuáles serían respectivamente, o si les prohibiremos toda imitación. Adivino, dijo, que lo que quieres dilucidar es si admitiremos la tragedia y la comedia en nuestra ciudad, o si no lo haremos.”⁶⁸ Para saldar esa cuestión, los pasajes siguientes a este recomiendan la existencia de “guardianes”, por no decir censores, que verificasen la utilidad de la poesía pues de lo contrario incurrirían en una contradicción equivalente a felonía.⁶⁹

Estos fragmentos dejan ver que el fondo de la discusión es la pugna entre la utilidad de la poesía frente a la filosofía; entre la tradición oral que ofrecía conocimientos enciclopédicos⁷⁰ o, por mejor decir, una enciclopedia “sostenida en esfuerzo común por los

⁶⁵ Pl. *Rep.* 398 e-d.

⁶⁶ Pl. *Rep.* III, 398 a-b.

⁶⁷ Souto, “La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua”, pp. 14-15.

⁶⁸ Pl. *Rep.* III, 394 d.

⁶⁹ Pl. *Rep.* 607 b.

⁷⁰ Villa, “Homero, *La Odisea*”, pp. 21-26.

mejores griegos”⁷¹ frente a la arrogante “sabiduría verdadera” que Platón planteaba como la única vía para alcanzar el conocimiento, porque incluso para preciarse de ser poeta había que dominar todas las artes: “Habrá que considerar la tragedia y su jefe, que es Homero. Según lo hemos oído algunos, en efecto, estos poetas tienen un conocimiento no solamente de todas las artes, sino también, en el orden de las cosas humanas, de todo aquello que atañe a la virtud y el vicio, e incluso de las cosas divinas, toda vez que el buen poeta, si ha de componer bellamente aquello que compusiere, ha de hacerlo necesariamente con conocimiento”.⁷²

El filósofo reconocía que, sin duda, poseían un ingente caudal de sapiencia, pero Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides eran meros imitadores alejados de la verdad y su filosofía política demandaba sin remisión la utilidad para el ciudadano: “No acoger de ningún modo poesía alguna de carácter imitativo [...] A vosotros puedo decirlo, porque no iréis a denunciarme a los poetas trágicos ni a todos los demás que practican la imitación. Paréceme que todas estas obras causan estragos en la mente de cuantos las escuchan, si no tienen como contraveneno el conocimiento de lo que estas cosas son en realidad.”⁷³ La ficción, ya se ve, no constituía el problema; la imitación de los malos modelos en la poesía trágica, por ejemplo, era el verdadero motivo de preocupación: “aquellos de quienes profesamos cuidar, y a quienes incumbe el deber de ser varones cumplidos, imiten, siendo hombres, a ninguna mujer, joven o vieja, injuriosa para con su marido, o que pretenda rivalizar con los dioses, llena de jactancia por su supuesta felicidad, o que se abandone en la desgracia a quejas y lamentaciones; y mucho menos a la que está enferma, enamorada o con dolores de parto.”⁷⁴

No obstante, la poesía bien dirigida por el buen juicio, el conocimiento, podía fungir como recreativo deleite: “Tú mismo, amigo mío, ¿no te sientes fascinado por la poesía, sobre todo, cuando la percibes a través de Homero?”⁷⁵ ... De buen grado les escucharemos, porque ciertamente será un beneficio para nosotros el que la poesía pueda mostrárenos tan grata como útil.”⁷⁶ La tragedia como género didáctico por excelencia mostraba en el escenario todo aquello que debía aprender el público espectador. Era un aprendizaje pasivo, en el que el público observaba con detenimiento el desarrollo de la acción sin poder intervenir en ella, aun cuando estaba enterado del infeliz destino de los personajes. Aristófanes, tal como se

⁷¹ Havelock, *Prefacio a Platón*. Madrid, Visor, 1994, p. 99.

⁷² Pl. *Rep.* 598 e; 600 e – 601 b.

⁷³ Pl. *Rep.* 595 a-b

⁷⁴ Pl. *Rep.* 395 d.

⁷⁵ Pl. *Rep.* 607 b.

⁷⁶ Pl. *Rep.* 607 e.

ilustra en el siguiente capítulo, subraya la utilidad de una poesía tan ejemplar y cívica como la de Esquilo o la de Sófocles. Y así como este comediógrafo incitaba al valor y la audacia del ciudadano, Platón pugnaba por supeditar la belleza de la poesía a la virtud y el conocimiento. En este sentido, ¿qué podría decirse de la proyección de la idea de la muerte considerando la noción del filósofo acerca de la poesía?

Hay muchas formas en que Platón habla de la muerte, la más significativa es la que se relaciona de modo directo con el fallecimiento de su maestro Sócrates. En su *Apología* diserta en boca de su preceptor bifurcando las posibilidades de la muerte: un prolongado dormir sin soñar en el que todos los tiempos son una sola noche⁷⁷ o un emigrar al lugar en que están todos los que han muerto.⁷⁸ Las dos opciones son ganancia, pues o se duerme de lo más agradable o se halla en compañía de otros: “¿cuánto daría alguno de vosotros por estar junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero? Yo estoy dispuesto a morir muchas veces, si esto es verdad, y sería un entretenimiento maravilloso [...] Dialogar allí con ellos, estar en su compañía y examinarlos sería el colmo de la felicidad.”⁷⁹ Sócrates, en alusión a la supervivencia del alma⁸⁰ y al libramiento de todo tipo de trabajos que con su condena a muerte se le eximiría, remata: “Es preciso que también vosotros, jueces, estéis llenos de esperanza con respecto de la muerte y tengáis en el ánimo esta sola verdad, que no existe mal alguno para el hombre bueno, ni cuando vive ni después de muerto, y que los dioses no se desentienden de sus dificultades”.⁸¹

Los hombres comunes no podían llegar a conclusiones tan aquilatadas como estas. Su patrimonio cultural era bastante limitado como para desear charlar, después de muerto, con los grandes poetas en el Hades. El temor por lo desconocido y el doloroso trance en el límite de la vida y la muerte eran parte de la cotidianidad. Un viaje en barco, los inseguros caminos entre las poleis, los accidentes o la simple “ira de los dioses” combinados en un día malhadado podían arrebatarles el aliento en cualquier instante. Por ello, el filósofo hacía énfasis en lo útil que era una vida para la filosofía, camino de sabiduría que ayudaría a templar

⁷⁷ Pl. *Ap.* 40 d.

⁷⁸ Pl. *Ap.* 41 a.

⁷⁹ Pl. *Ap.* 41 b-c.

⁸⁰ Jan Bremmer en su libro *El concepto del alma en la antigua Grecia*, pp. 61-63 sostiene que para los antiguos griegos el alma de los vivos era igual al alma de los muertos. Su interpretación sugiere que las almas de los muertos tras el proceso de fenecer perdían diversas cualidades, pérdida expresada de distintas maneras en la literatura en la que resulta sorprendente que, tras la muerte, nada se mencione sobre las almas del cuerpo. Platón, en *Phd.* 106 e, afirma: “Al sobrevenirle entonces al ser humano la muerte, según parece, lo mortal en él muere, pero lo inmortal se va y se aleja, salvo e indestructible, cediendo el lugar a la muerte.”

⁸¹ Pl. *Ap.*, 41 d.

los ánimos para aceptar lo que en última instancia es irreductible e inexorable. De nueva cuenta, la poesía tiene aquí una responsabilidad en esa conciencia para la muerte. La poesía, la historia y la filosofía enlazaban ideas y creencias diversas que en conjunto eran el tesoro sapiencial de sus generaciones, por lo que su objeto debía infundir todo tipo de utilidades y no al contrario.

Quizá eso explica la actitud platónica de contener al supremo dramaturgo en sus poesías mentirosas⁸² y de aceptar la cobardía y la vileza siquiera como artificio, ya que cuando una persona siente cercana la muerte, “le entra el temor y la inquietud por cosas que antes no le afectaban; y así, las narraciones que se propalan sobre el Hades, y de que habrá que expiar allá las injusticias cometidas aquí, estas historias, digo, de que antes se reían, ahora le alborotan el alma, pues a lo mejor resultan ser verdaderas; y bien sea por la postración de la vejez, o porque esté el moribundo más cerca del otro mundo, todo ello lo ve con mayor detenimiento.”⁸³

Este proceder haría que se repasara de lo más natural el trayecto de vida recordando todo aquello que pudiera sellar su suerte en el más allá, propiciando una innecesaria angustia que, desde luego, tendría consecuencias en el individuo, sobre todo, en la armonía de la polis pues qué ciudad que vive bajo el miedo podría conducirse con éxito bajo la conducción del miedo. Platón estaba en contra que la idea de la muerte se introdujera en la noción del ciudadano común como algo a lo que debía temerse. Y el asunto se volvía más delicado cuando se infundía por medio de obras que denigraban o ridiculizaban los asuntos del último destino humano. ¿Qué valor podía mostrarse en el campo de batalla si se le había educado bajo el temor de enfrentarse a un destino que, como en los héroes trágicos, era ineluctable pero en definitiva tolerable? Después de su experiencia histórica con la Atenas derrotada luego de la guerra del Peloponeso, creía firmemente, como buen ciudadano libre que no debiera temer a la muerte más que a otras cosas peores como la servidumbre, la esclavitud o una vida llena de vicios porque, “enemigo de la naturaleza como campo de la necesidad y la muerte, el mundo ideal marca en el hombre la señal de la libertad y la vida.”⁸⁴ La libertad del griego, tópico fundamental y representativo de la Grecia clásica,⁸⁵ era uno de los bienes

⁸² Steiner, *La poesía del pensamiento*, p. 62.

⁸³ Pl. *Rep.* 330 d-e.

⁸⁴ Platón, *Diálogos*, I, “Introducción general”, p. 105.

⁸⁵ Vid. Festugière, *La libertad en la Grecia antigua*, pp. 29-47; Finley, “La libertad del ciudadano griego”, pp. 103-123; Fernández Arancibia, “El límite entre libertad y esclavitud: conceptos e ideologías de los amos en la antigua Grecia”, pp. 12-80.

máspreciados en su cultura, tal como se explica en las historias de Heródoto la extraordinaria resistencia contra los persas en tiempos de las guerras médicas o como lo muestra Esquilo en *Los persas*.

Debía el griego temer con respeto las cosas vinculadas a la muerte y todo lo que ello significaba, pero nunca preferir la humillación frente al enemigo, fuera persa o griego. Así, la poesía debía encomiar de manera apropiada todas las cosas del Hades “en razón de no ser verdad lo que nos cuentan [los poetas que ridiculizan estos asuntos] ni útil a los futuros guerreros”⁸⁶ que tendrían como misión defender a la polis. La austeridad de la virtud demandaba una perenne actitud al servicio del estado⁸⁷ y una poesía sin el exceso del adorno que tergiversara este objetivo, ya que Platón opinaba que los versos “entre más poéticos son, tanto menos convienen a los oídos de niños y de hombres que deben vivir como libres y temer la servidumbre antes que la muerte.”⁸⁸

La no admisión de la poesía, con todas sus implicaciones, en el ideal cívico de Platón está en buena medida vinculada con sus críticos posteriores que, tras haber heredado una romántica idea sobre la creación poética y poesía misma, le añadieron un aire de irracionalidad tan fecundo que por eso mismo se fueron empañando de todo género de opiniones, aun con excepciones preclaras como la de John Milton quien afirmó que estas leyes de Platón eran para su propia república y para ninguna otra, es decir, leyes imaginarias para una república imaginaria.⁸⁹ Empero, aun con todo, durante mucho tiempo la crítica platónica sobre la poesía fue vista como si se hubiera referido a todo material de esta índole, cuando en realidad se refería solo a la tradición poética –en especial la oral de casta homérica– que ni era fija ni transmitía verdadero conocimiento, según el filósofo, dos características que iban en contra de la inmovilidad de las eternas ideas y el fin de todo el conocimiento filosófico: la verdad.

Por último, la idea de la muerte de Platón tiene que ver con un estilo de vida. El mundo de las ideas permanecía en su lugar, estático, esplendente, fijo frente al devenir humano cambiante, sombrío y a todas luces propicio para un ejercicio filosófico con el objetivo de ser una preparación para la muerte y no concebirla con certeza como el mayor de

⁸⁶ Pl. *Rep.* 386 b.

⁸⁷ Macua Martínez, “Una interpretación alternativa de la crítica platónica a la poesía: las soluciones de Platón a la crisis poética del siglo V”, p. 146.

⁸⁸ Pl. *Rep.* 387 b.

⁸⁹ Milton, *Areopagítica*, p. 42.

los males.⁹⁰ Conocer, aproximarse a la experiencia mediante el conocimiento era una suerte de esperanza⁹¹ de una vida bienaventurada después de la vida en la tierra,⁹² que los sujetara en el mundo ante una angustiante inseguridad, formulando un juicio del tiempo presente y obrando en consecuencia para evitar que se deslizara la esperanza sobre el surco de la vana mentira, tal y como lo enunciaba Píndaro,⁹³ autor a menudo citado por Platón.

El pensamiento de este filósofo, que traspone el misticismo y el orfismo en doctrina con una extraordinaria sutileza literaria, formula la ley que expresa un universo indecible con el lenguaje de la metáfora y la metafísica del misterio ultramundano que concluyen en la idea del alma y esta, a su vez, vinculada con el mundo de las ideas. Al final, la virtuosa vida dentro de su ciudad perfecta era el cumplimiento de sus propias perfectas leyes, alejadas de las simuladas verosimilitudes pasajeras de la leyenda y del mito que no servían “sino como escalones hacia la ciencia de la Dialéctica, cuyo objetivo es la intuición infalible de la Idea.”⁹⁴ Platón sostendrá que “somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera.”⁹⁵ La instauración de su ideal ciudad justa era para él la más perfecta de las tragedias.

⁹⁰ Pl. *Phd.* 29 a.

⁹¹ Pl. *Ap.* 41 c; *Phd.* 64 a – 67.

⁹² Pl. *Grg.*, 523 a – 527 a; Pl. *R.* 540 b-c. *Vid.* López Saco, "La muerte y la utopía de las Islas de los Bienaventurados en el imaginario griego", pp. 43-69; Martínez Hernández, "Las islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica", pp. 244-279; Santamaría Álvarez, "El Edén griego: las islas de los bienaventurados, de Hesíodo a Platón", pp. 3-20.

⁹³ Pi. *Ol.* XII, 5-6.

⁹⁴ Platón, *Diálogos*, III, "Introducción general", p. 16, *apud* Dies, *Autour de Platon*, pp. 445-446.

⁹⁵ Pl. *Lg.* 817 b.

PARTE PRIMERA

HERENCIAS Y PERSPECTIVAS ANTIGUAS SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

Idea de la muerte antes de la tragedia clásica

Una vieja tradición en la historia griega cuenta que Esquilo, el reformador de la tragedia griega calificaba con modestia su obra, decía que era el resultado de las migajas del gran banquete de Homero.⁹⁶ Desde luego, esta aseveración en apariencia hiperbólica tenía mucho de cierto; los griegos habían vuelto la atención a la herencia de Homero,⁹⁷ Hesíodo⁹⁸ y Píndaro⁹⁹ porque eran vistos como depositarios de un gran tesoro de la sabiduría. Los mismos trágicos, en especial Esquilo, a quien la historia le atribuye la citada afirmación, tampoco pudieron escapar de su influencia. De hecho, no podían hacerlo. La atención prodigada a sus enseñanzas, la elevada cúspide en que fueron colocados por la historia y la obligada y recurrente consulta de la obra homérica, por ejemplo, se debía a que no estaban interesados en hallar ahí las reliquias de un pasado mítico y legendario -no por eso menos valioso de lo que hoy consideramos el conocimiento histórico del pasado- sino más bien aquellos reservorios de las cualidades sustantivas que distinguían a su cultura frente a las otras.¹⁰⁰

Por ese motivo, creo que es importante tratar un poco a estos poetas anteriores a los autores de las tragedias en virtud de la función educativa que también tuvieron. La tragedia (y también la comedia) tuvo, antes del aspecto estético literario que en la actualidad suele verse, una utilidad educativa, encargada de transmitir a los ciudadanos de la polis una serie de valores cívicos y morales que habían de guardar por el debido respeto a los dioses. Pero ese magisterio de estos autores no había sido creado en la Atenas del siglo V a. C. porque ya

⁹⁶ Kitto, *Los griegos*, p. 52.

⁹⁷ Homero vivió alrededor del siglo VIII a. C.

⁹⁸ Hesíodo es ubicado más o menos en el siglo VII a. C. Para el caso de él y de Homero, el mismo Heródoto los sitúa en sus *Historias* (II, 53) cuatros siglos antes de él y no más. Una tradición posterior hace a los dos poetas coetáneos, e incluso se llegó a afirmar que no solo se conocieron sino que hasta compitieron en un certamen en el que resultó vencedor Hesíodo. En *Sobre el origen de Homero y Hesíodo y el certamen de éstos* se cuenta que Homero “fue mayor que Hesíodo y algunos más joven y pariente suyo” (45) y que otros más contaban que “eran de la misma edad de tal forma que coincidieron compitiendo en Áulide de Beocia; pues Homero, después de componer el *Margites*, andaba ciudad por ciudad como rapsodo”(55).

⁹⁹ Píndaro (518-438 a. C.) es contemporáneo de los trágicos. Su vida transcurre a la par de Esquilo –a quien sobrevive- y muere mientras Sófocles y Eurípides son ya autores famosos en Atenas. Con esta salvedad, me parece que es interesante el contraste que resulta entre la tradición y lo que Píndaro representa a la luz de ella, sobre todo en cómo sus obras muestran la muerte y la gloria postrera de los grandes atletas.

¹⁰⁰ Kitto, *op. cit.*, p. 64.

tenía una larga tradición. Julia Mendoza Tuñón¹⁰¹ llegó incluso a hablar de un “magisterio político” de los poetas en el ámbito indoeuropeo, ya que consideró clave la figura de estos creadores en la concepción social y política de los diversos ámbitos en cada uno se desarrolló, hasta llegar a señalar las consecuencias de sus composiciones en la vida de los gobernantes de su época. Comparto con ella que hayan sido capaces de incidir en el curso de los acontecimientos de una sociedad con sus obras porque tengo la convicción de que toda obra, más allá del potencial impacto que pueda guardar en sí misma, tiene la impronta del presente (o los presentes) en la que está enmarcada como producto de un tiempo determinado; lo vertido ahí puede tener algún impacto en los lectores contemporáneos o futuros y modificar la percepción de su circunstancia histórica o eventual lectura que del pasado pueda hacerse con base en ella.

Estas obras, por tanto, no eran concebidas como meras composiciones literarias guiadas por la imaginación y solo acotadas por la dimensión del genio poético del autor, tal y como se considere el día de hoy. Mucho menos es viable pensar que sus características e intenciones funcionaran con la dinámica de la literatura de nuestro tiempo. Aún más, el gusto de las sociedades es determinante para que una obra perezca o permanezca vigente entre sus lecturas y, lo mismo que en las diferentes concepciones de la historia que hemos conocido, sus enfoques pueden dejar de funcionar como herramienta para aprehender y comprender su propia realidad. Estas obras responden, pues, a cierta concepción del mundo y son al mismo tiempo portadoras de ideas y de diferentes formas en que se manifiestan a lo largo de los siglos.¹⁰² Acaso un aspecto que comparten con las obras históricas son los genuinos modos en cómo representan aquellos aspectos que sin importar la época son permanentes, como es el caso de la figura humana –entendida esta como la “esencia” de lo humano desde el punto de vista etiológico- y de sus respectivas consecuencias que pueden ser de manera perfecta historiables, como la idea de la muerte –entendida como fenómeno histórico permanente- que puede ser sin problema objeto de estudio en tanto representación de una realidad concreta.

Martin Heidegger consideraba que los estudiosos de la historia tienden a “representar lo permanente y a convertir la historia en objeto”¹⁰³ en aras de la “objetividad” y que “lo

¹⁰¹ Mendoza Tuñón, “El magisterio político del poeta en el ámbito indoeuropeo”, pp. 29-40.

¹⁰² Schücking, *El gusto literario*, pp. 17-18.

¹⁰³ Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, p. 87 citado por Modesto Berciano, *La técnica moderna. Reflexiones ontológicas*, p. 35

permanente en lo pasado, aquello a lo cual la explicación histórica reduce lo singular y lo múltiple de la historia, es lo que ya ha sucedido alguna vez, lo comparable...”.¹⁰⁴ Está claro que los poetas antiguos no eran historiadores, pero se halla una clara identificación en sus obras de este elemento permanente susceptible de ser interpretado. Los primeros filósofos, por ejemplo, que sucedieron a los antiguos poetas como Homero y Hesíodo, proponían una interpretación distinta de la realidad pero en ella también advirtieron que la existencia de fenómenos o cambios suponía asimismo la existencia de algo permanente que se conservaba con el tiempo.¹⁰⁵ Todos estos saberes de los que se benefició la tradición posterior fueron el resultado de años de acumulación de conocimientos dispuestos en formas que desde 1881 fueron identificadas como “literatura oral” por Paul Sebillot¹⁰⁶ y de la cual se descubrieron mecanismos *sui generis* con los cuales los rapsodas guardaban y transmitían todo tipo de enseñanzas de manera extraordinaria.¹⁰⁷

De ahí que en la actualidad todavía se siga pensando que las creaciones homéricas o hesíodicas recogen, conservan y difunden las tradiciones, leyes y todo género de sabidurías que servían, de algún modo, como factor de cohesión social, propiciadora de aquella identidad a la que se refería Kitto llena de cualidades sustantivas que los diferenciaban de otras culturas y sobre todo por la importancia para la cultura griega en términos pedagógicos. La palabra del poeta, que combinaba historia y poesía, saberes antiguos y modernos, era un medio privilegiado porque constituía el vínculo con el mundo sagrado; sus versos fueron “producto de la acción directa de los dioses sobre unos determinados hombres privilegiados a quienes estos insuflan la capacidad de dominio de las poderosas fuerzas ocultas” a la vista de los hombres comunes. Ellos se erigieron, de acuerdo con una apropiada metáfora de Françoise Bader, en la lengua de los dioses¹⁰⁸ y también mediadores entre gobernantes y gobernados, censores sociales, consejeros de los usos correctos, denunciadores de los vicios y

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Chávez Calderón, *Historia de las doctrinas filosóficas*, p. 18.

¹⁰⁶ Lada Ferreras, *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*, p. 65.

¹⁰⁷ *Vid.* Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*; Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, *passim*.

¹⁰⁸ Bader, *La langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens*.

maestro de la palabra capaz de ensalzar a un rey o causarle la muerte física o social¹⁰⁹ según lo amerite.¹¹⁰

En virtud de lo anterior, es conveniente tratar de modo somero algunos aspectos de la visión que sobre la muerte tuvieron tres autores distintivos de la época anterior o contemporánea a los trágicos griegos. Estos son, por supuesto, Homero, Hesíodo y Píndaro que, cada uno en su género y temas logran dar una visión particular de ella. No hace falta mencionar que a causa de la importancia de la obra de Homero para Grecia, es el primero en ser tratado aquí, también es el más preponderante porque sin duda de él se nutrieron las tradiciones históricas y literarias posteriores. No es casual pues que el mismo Esquilo, en la hermosa metáfora que se supone real, juzgue del modo como lo hizo su propia obra, ni tampoco los demás trágicos que se sentaron a la mesa para disfrutar de este festín.¹¹¹ Cada uno de los autores, como he dicho, toca en breve algunos de los modelos e ideas, entre los muchos que heredaron para provecho de los autores postreros como los trágicos y que se tratarán en la parte segunda de este trabajo.

Homero y el sueño de bronce

El relato de la *Iliada* comenzó con la cólera de Aquiles. Después de haber devastado ciudades y de hacer temer a los más valientes guerreros troyanos, el hijo de Tetis decidió suspender la pelea a causa de un ultraje cometido por Agamenón, rey de reyes y comandante supremo de los aliados griegos contra Ilión. Al serle arrebatada una mujer –Briseida- que como botín había tomado en la última de las ciudades saqueadas, Aquiles decidió no pelear. Todo ello porque la que le correspondía con legitimidad –Criseida, natural de Crisa e hija de Crises, sacerdote de Apolo- retenida por Agamenón fue pedida de vuelta por su padre. Al serle negada la petición a Crises, imploró a Apolo (dios al que rendía culto en su templo) para que castigase a los aqueos por haberle ofendido.¹¹² Sin embargo, no era cualquier ofensa. Al

¹⁰⁹ Es el caso de Arquíloco contra el rey Licambes que, al encontrar un partido mejor para su hija, deshizo su acuerdo de matrimonio con el poeta, lo cual generó una serie de injurias que terminaron en el desprestigio y suicidio del gobernante. Lo anterior se encuentra en los *Épodos* (21-24) de Arquíloco. Horacio, fiel admirador del poeta griego, también alude a esto en *Hor. Ep. XIII* y *Epist. XIX*, 25-30.

¹¹⁰ Mendoza Tuñón, *op. cit.*, p. 32.

¹¹¹ Kadaré, *Esquilo, el gran perdedor*, p. 26.

¹¹² Hom. *Il. I*, 37-42. “Crises. –¡Óyeme, tú que llevas arco de plata, proteges a Crisa y a la divina Cila, e imperas en Ténedos poderosamente! ¡Oh Esminteo! Si alguna vez adorné tu gracioso templo o quemé en tu honor pingües muslos de toros o de cabras, cúmpleme este voto: ¡Paguen los dánaos mis lágrimas con tus flechas!”

haber agredido a un sacerdote el denuesto era doble porque también ofendía esa acción a Apolo, de tal modo que bajó del Olimpo y saeteó al ejército aqueo hasta diezmarlo. Cuando las enfermedades se hacían ya incontenibles, Agamenón decidió devolver a Criseida justo en el momento en que las fuerzas griegas estaban a punto de ser vencidas de manera definitiva. Para compensarse de tal pérdida, le arrebató a Aquiles su botín, la hermosa Briseida, y es así como dio inicio una de las tramas bélicas más memorables en la historia de la literatura.

Sin embargo, Apolo no estaba tan satisfecho, aunque Criseida hubiera sido devuelta a su padre. La ofensa tenía consecuencias ulteriores y había que contentar al dios con un pingüe sacrificio que los griegos realizaban con frecuencia en tiempos de aquellos héroes, porque la convivencia entre dioses, héroes y hombres era tan cercana que a veces, por descuido o de manera involuntaria, se ofendía a algún dios. Para ver uno de los aspectos del fenómeno de la muerte habría que analizar el principio y el fin de este episodio. Sería una verdadera lástima que lo hiciéramos de la manera clásica, formal, en que los elementos de cada oración tienen un significado especial a los ojos de un historiador que ofrece su interpretación sobre ello; en consecuencia, es pertinente añadir un ingrediente analítico de carácter antropológico¹¹³ para observar qué de nuevo podemos ver en esta lectura de Homero. En el Canto I se lleva a cabo el perdón de Apolo una vez que ha sido devuelta Criseida y se le han prometido sacrificios para apaciguarlo en lo sucesivo (hasta que las circunstancias le hagan combatir, en lo personal, en medio del desorden de las batallas entre griegos y troyanos),¹¹⁴ en este se reproduce un ritual con varios procesos que ejemplifican lo complicado que era evitar la muerte cuando venía de un dios:

Hecha la rogativa y esparcida la mola, cogieron las víctimas por la cabeza, que tiraron hacia atrás, y las degollaron y desollaron; en seguida cortaron los muslos, y después de pringarlos con gordura por uno y otro lado y de cubrirlos con trozos de carne, el anciano los puso sobre la leña encendida y los roció de vino tinto. Cerca de él, unos jóvenes tenían en las manos asadores de cinco puntas. Quemados los muslos, probaron las entrañas; y, dividiendo lo restante en pedazos muy pequeños, lo atravesaron con pinchos, lo asaron cuidadosamente y lo retiraron del fuego. Terminada la faena y dispuesto el banquete, comieron, y nadie careció de su respectiva porción. Cuando hubieron satisfecho el deseo de beber y de comer, los mancebos coronaron a todos los presentes después de haber ofrecido en copas las primicias. Y durante todo el día los aqueos aplacaron al dios con el canto, entonando un hermoso peán a Apolo, el que hiere de lejos, que le oía con el corazón complacido.¹¹⁵

¹¹³ Para este apartado sobre Homero, además de las fuentes ya citadas en la “Arquitectura del sueño” utilizaremos las categorías ofrecidas en el capítulo III “Persona, paisaje y cambio ritual en los siglos XVII y XVIII”, sección tercera “Cambio ritual” de la obra de Rydving, *Perspectivas del norte. Cinco textos sobre la lengua y la cultura de los samis*, pp. 85-111.

¹¹⁴ Hom. *Il.* XX.

¹¹⁵ Hom. *Il.* I, 457-475.

El sentido de la muerte en este pasaje, en sí mismo, convoca a la realización de un ritual que, en términos antropológicos, es denominado “de crisis”. Caracterizado por ser recurrente, no anticipado ni cíclico (pues era común ver a los dioses descargar su cólera sobre los humanos, quienes de inmediato procedían a celebrar un ritual para calmarlos y esperaban que la situación no volviera a ocurrir), abre con una invocación liminar a Apolo (que separa el momento anterior de la crisis a uno en el que se espera obtener el perdón y la calma en el campamento aqueo) que es el prelude verbal, cuyo propósito es la reconciliación de los hombres con el dios. Una vez hechas las oraciones se inicia el ritual; los animales son degollados y cercenados para su cocción al fuego mientras se les rocía vino. Este aspecto es importante: en una misma comida se mezclan los dos alimentos (divino y humano) que compartirán en un mismo banquete (el vino de los hombres con los vahos emanados de la carne cocida que es el alimento ofrecido por los humanos a los dioses).¹¹⁶

Desde este enfoque podríamos decir también que es un ritual de integración, pues no hay mejor reconciliación que aquella que se da en la misma mesa al comer con el otrora adversario. Los dioses se reconcilian en un primer momento con los hombres con una actividad común –comer- y un objeto sutil que también necesitan para vivir: comida. En este ritual de integración, se advierten dos situaciones al momento en que se prueba la ofrenda; cuando los oficiantes asan la carne y prueban las entrañas y cuando se reparte la carne trozada en diminutos pedazos entre los asistentes. Para asegurarse de que la mala pasada ha terminado, se aprecia, asimismo, un ritual de margen, que es el momento en que se ofrecen las copas en primicias. Es importante señalar esto porque el elemento fuerte del ritual está presidido por la carne, que es la propiciadora de la reconciliación, y el vino ofrecido en las copas viene a sellar este nuevo orden con el acto que desde aquellas épocas tiene casi el mismo significado: beber la copa que contiene el vino de la paz.

No obstante, hay un último elemento importante en la escenificación de estas libaciones que viene a cerrar de manera definitiva este suceso y hacer marcado énfasis en el ritual de transición que es, a saber, un ritual liminal de las mismas características, pero con un sentido opuesto: el canto y el sueño. La liminalidad del canto reside en que con él se diferencia el momento de crisis y de transición. No se puede comer y cantar al mismo tiempo,

¹¹⁶ Este aspecto es con frecuencia mencionado en la literatura griega. En *Las aves* de Aristófanes, la comedia menciona la ocasión en que las aves amenazaron a los dioses con perecer al impedir con su vuelo por los aires que los humos de las ofrendas pudieran subir sin dificultad alguna a sus etéreas mansiones.

como tampoco sufrir y ser feliz a la vez. Aquí todo está muy bien distinguido. Por ello, el canto simboliza la alegría de haber transitado de un estado de angustia y sufrimiento a otro de paz y alegría con la venia del dios Apolo. El sueño, uno intermitente y no definitivo como el sueño de bronce, es el ritual liminal terminante que señala el verdadero fin de una situación de otra. Al despertar, los aqueos no solo habrán de gozar de la provisional tranquilidad de no tener al hijo de Leto saeteando al ejército, sino que por haber cumplido con las obligaciones que el desagravio de toda ofensa conlleva, los griegos estarán en la seguridad plena de que a ese dios lo encontrarán más adelante en el campo de batalla, pero en otras condiciones.

En la *Iliada* hay otras muertes muy diferentes de estas de características colectivas. En el teatro de guerra, en el que se decide la inclinación de la balanza de la victoria sin que esta, tambaleante, llegue a quedarse quieta en alguno de los extremos, sucedieron historias que el relato homérico cuenta con un colorido y patetismo poco común en la literatura antigua. La muerte de un guerrero como Sarpedón, hijo del mismísimo Zeus, es una de ellas. El dios máximo del Olimpo, conocedor del pasado y el futuro, pero cuyos poderes no podían hacer nada para cambiarlo, sabía muy bien que su hijo, rey de Licia, perecería a manos de Patroclo, amigo y colaborador cercano de Aquiles: “¡Hay de mí! La parca dispone que Sarpedón a quien amo sobre todos los hombres, sea muerto por Patroclo Menetíada. Entre dos propósitos vacila en mi pecho el corazón: ¿lo arrebataré vivo de la luctuosa batalla, para llevarlo al opulento pueblo de Licia, o dejaré que sucumba a manos del Menetíada?”¹¹⁷ Ante esto, Hera se opone a sus intenciones de salvarlo bajo la advertencia de que si lo hacía, los demás dioses, que también tenían hijos metidos en las batallas, querrían sacar a los suyos para que no probaran el frío metal de las lanzas. Le sugiere, en cambio que, una vez muerto Sarpedón, envíe a Hipnos y a Tanatos¹¹⁸ para llevar el cadáver a Licia para que su pueblo le hiciera las honras fúnebres.

Hipnos y Tánatos, en este pasaje, son propiciadores del ritual de integración al mundo de los muertos que todo cadáver había de experimentar para asegurar su lugar en el hades. Más allá de la interpretación antropológica, imposible de describir para este caso porque no se mencionan con detalle,¹¹⁹ es bastante peculiar el papel que ocupan estas dos divinidades

¹¹⁷ Hom. *Il.* XVI, 433-438.

¹¹⁸ Divinidades que encarnan al sueño y a la muerte, respectivamente.

¹¹⁹ Homero relata que Zeus mandó a Apolo a recuperar el cadáver de Sarpedón para lavarlo “en la corriente de un río; ungiolo con ambrosía, púsole las vestiduras divinas y entregolo a los veloces conductores y hermanos gemelos: el Sueño y la Muerte. Y éstos, transportándolo con presteza, lo dejaron en el rico pueblo de la vasta

porque aparecen con caracteres enfrentados: dulce el primero, implacable el segundo, contrapuestos en un juego poético que potencia la polaridad¹²⁰ de sus personalidades en el relato de Homero y facilitan el desenlace en términos narrativos de un personaje cuyo papel llega a su fin, es decir, su aparición está en función del “cumplimiento de la premisa de las honras fúnebres heroicas en la patria del difunto”.

Otro caso emblemático de muerte en la *Iliada* es el de Patroclo, entrañable compañero de Aquiles. Un viejo hado había determinado la cortedad de la vida del guerrero y Aquiles, que hacía todo lo posible para retrasarlo, mas no impedirlo, se afanaba en ello y lamentaba que ni siquiera su condición de semidiós le reportara alguna ventaja. Quien lo mató fue Héctor¹²¹ y para escarmiento del cuerpo, lo despojó de la dorada armadura que llevaba – prestada, por cierto, por Aquiles- para después ultrajarlo, cosa que no sucedió porque llegaron a tiempo para rescatar su cuerpo. Lo importante aquí es que, una vez muerto, su alma no podía entrar al hades por no habersele tributado el rito de separación, es decir, sus honras fúnebres.

Patroclo había sido impedido a pasar con las demás almas al inframundo porque no se le había realizado su funeral en medio de una pira de fuego con ofrendas. El ritual de separación no se había llevado a efecto y, por lo tanto, su tránsito de este mundo al otro estaba interrumpido. Por ello estaba inquieto y le era imprescindible volver para demandar a Aquiles que se cumpliera el ritual final que le permitiría convertirse en una sombra más que poblara el inframundo, porque el fallecimiento en la antigua Grecia, no era el simple tránsito natural de la vida a la muerte, sino que consiste en una transformación y el cadáver es a la vez instrumento y objeto, una transmutación del sujeto operada en y por el cuerpo; el ritual de separación produce así ese cambio de estado el que “a su término, el individuo abandona el mundo de los vivos, al igual que su cuerpo se desvanece en el más allá, al igual que su alma alcanza, sin posibilidad de retorno las orillas del Hades.”¹²²

Licia.” *Il.* XVI, 676-683. Si bien los funerales de Sarpedón no se narran, es posible imaginar que hayan sido como la de los demás conspicuos guerreros que perdieron la vida en la guerra de Troya. Aquí, sin embargo, podemos ver un primer ritual de integración al mundo de los muertos: cuando Apolo lava su cuerpo para quitarle las inmundicias de sangre y polvo, le prepara para recibir la ambrosía (especie de alimento divino que consumían como alimento y que tenía, entre otras funciones, el de perfumar, embellecer y conservar esplendentes a los dioses) para que su cuerpo no se descompusiese antes de recibir las honras fúnebres.

¹²⁰ Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, p. 29.

¹²¹ “Apenas acabó de hablar, la muerte le cubrió con su manto; el alma voló de sus miembros y descendió al Hades, llorando su suerte porque dejaba un cuerpo vigoroso y joven.” *Il.*, XVI, 855-856.

¹²² Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, pp. 71, 137.

El alma del héroe, intranquilo por no poder descansar, regresó a la tierra para pedir le fuera concedido el derecho de que le tributaran sus merecidos honores fúnebres. A los pies de Aquiles, este le pregunta:

¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas; y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades. Dame la mano, te lo pido llorando; pues ya no volveré del Hades cuando hayáis entregado mi cadáver al fuego. Ni ya, gozando de vida, conversaremos separadamente de los amigos; pues me devoró la odiosa muerte que el hado, cuando nací, me deparara.¹²³

El ritual de separación, como se ve, es fundamental para propiciar el descanso de las almas. Si este no se lleva a cabo, las almas transitan entre dos mundos y adquieren una condición en la que no están del todo muertos por no estar en el hades, ni del todo vivos por no estar en la tierra. El discurso de Patroclo nos lleva de inmediato a recordar otro fragmento, también homérico, pero narrado en la *Odisea*. De entre los muchos lugares que visita Odiseo con los restos de su contingente después de la huida de la destruida Troya, llega al palacio de Circe, quien lo retiene durante cinco largos años. A su llegada, son recibidos con especial alegría, mas esta se torna en tragedia cuando Elpénor, uno de sus compañeros, muere al caer de las escaleras de la casa de Circe por estar bajo los efectos del vino.

Como su muerte pasó *casi* inadvertida por estar Odiseo ocupado en salir de ahí lo más pronto posible, solo le encuentra de nuevo, no en sueños como Aquiles a Patroclo, sino en el mismísimo hades cuando el héroe realiza una visita para consultar al adivino Tiresias y preguntarle sobre el verdadero camino para regresar a casa. Elpénor, que tampoco había recibido sepultura, ruega que no se deje descomponer su cuerpo en casa de Circe, “en soledad, sin sepulcro y sin llanto” y más bien se proceda a su incineración ataviado con todas sus armas y levante “una tumba a la orilla del mar espumeante.”¹²⁴ Cuando Odiseo salió del hades y regresó a casa de Circe, cumplió con lo mandado por Elpénor para que descansara en forma de sombra, como las que se encontró cuando hizo su catábasis,¹²⁵ viaje que se suma

¹²³ Hom. *Il.* XXIII, 60-79.

¹²⁴ Hom. *Od.* XI, 75-19.

¹²⁵ Una *catábasis* (κατάβασις) es un descenso a los infiernos y los más grandes héroes culturales lo realizaron, no solo como muestra de su sobrenatural condición, sino para demostrar que su estancia en la tierra tenía una misión (cualquiera que las sagas mencionen). Así, por ejemplo tenemos a Gilgamesh que estaba en busca de la

a los muchos que héroes como él realizarían más tarde en pasajes de historias provenientes de todos los lugares del planeta. Así Odiseo “venció” a la muerte por esta vez.

Como puede apreciarse en la selección de estos pasajes de Homero, más que la muerte, son las formas de honrar los últimos momentos de un individuo y el lugar a donde el alma descansa lo que ocupa un lugar primordial en las descripciones varias que podemos encontrar a lo largo de la *Iliada* y la *Odisea*. Las almas de los muertos que pueblan el inframundo vagan sin sentido ni posesión de razón o lucidez cuando no se realizan los funerales. El olvido de la vida pasada es parte del proceso de la muerte porque es en el olvido de todas las cosas donde está la muerte verdadera. Para los historiadores, bastante receptivos a los asuntos de la memoria en todas sus formas, es evidente que cuando un acontecimiento ya no se recuerda, ese acto de no recordar marca su desaparición irremediable. Por ello no es gratuita la angustia que siente cuando al no poder encontrar fuentes que le permitan reconstruir un episodio cualquiera de la historia se vea obligado a “resucitarlo” por medio de la heurística, proceso de interpretación en el que intervienen elementos tan despreciados hasta hace poco tiempo y que se hallan en la literatura pero que, entre las virtudes que pueden contárseles, están el acceso, aunque limitado, “efectivo” a ese hecho que invoca con su memoria y su labor investigadora.

La muerte y el hades en Homero, no son más que dos elementos de una misma solución a un enigma tan intrigante como es el de desaparecer de este mundo. Situado en las puertas del sol, en el país de los sueños, se desciende por el oscuro prado de Asfódelos donde se guarecen por siempre las almas sin posibilidad de salir de nuevo a la luz. No hay aquí un Redentor que ofrezca una vida mejor después de la dura vida en la tierra. Todos los hombres, sin importar de quién desciendan, tienen ese final, a excepción de personalidades como

inmortalidad; Heracles visitó a su tío en sus moradas e incluso le hirió con una flecha de tres picos y después se llevó al Can Cerbero en cumplimiento de uno de sus doce trabajos; Orfeo trató de rescatar a su amada Eurídice de los infiernos, pero no lo logró por no cumplir con la prueba de no voltear y salió sin ella; Cristo regresó por los antiguos profetas para llevárselos al cielo; Simbad el Marino fue enterrado vivo en unas profundas grutas cuando murió su entonces esposa y sucedió eso al haberse casado con una mujer en cuyo pueblo era costumbre enterrar al cónyuge al lado del difunto, salió gracias a la astucia que le permitió encontrar un recoveco al fondo de las grutas donde lo habían confinado, por todo lo cual su descenso al sepulcro y su salida se interpreta como una victoria de la muerte sobre la vida; Quetzalcóatl descendió al Mictlán -inframundo en la cosmogonía náhuatl- para recuperar los huesos de la generación de gigantes que había vivido sobre la tierra y perecido debido a una catástrofe. Mictlantecuhtli, dios de los infiernos, accedió a dárselos después de librar con éxito la prueba de hacer sonar su caracol. Arrepentido, el dios infernal decidió retractarse y Quetzalcóatl tuvo que marcharse de manera abrupta. En la huida tropezó, los rompió pero resucitó y con los “huesos preciosos” formó a una nueva generación de hombres que pobló la tierra. Así pues, esto demuestra que todos los héroes, sin importar su procedencia hacen esta prueba máxima de su valor.

Heracles, que al resultar vencedor de los famosos doce trabajos, tuvo como recompensa la inmortalidad y a Hebe¹²⁶ por esposa en el alto Olimpo de bronceas mansiones fabricadas por Hefesto. El proceso final y los infiernos, para sorpresa del occidental moderno, no son tan terribles como pudieran esperarse; el continuador de las teorías de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung aseguró que es un reino privado de formas y contornos, sin líneas de coherencia que renuncia a la creación de figuras híbridas con tremebundo aspecto puesto que “tales figuras no convienen ni a su estilo ni a su concepción del reino de los muertos”.¹²⁷ Ahí habita el reflejo de los vivos que duermen, sin saberlo, el sueño cismundano de una copia de la realidad inerte que solo vibra de nuevo con la sangre derramada de la divina hecatombe.

Hesíodo y las edades humanas

Hesíodo, en palabras de Werner Jaeger, fue uno de los primeros que puso orden en la enmarañada cosmogonía griega que poco antes había sido cantada por Homero. Decidió componer su obra en términos bastante didácticos, no tanto como su predecesor más importante, pero en buena medida para dar un salto importante desde el punto de vista moderno; el paso del μῦθος (mithos) al λόγος (logos). Para los estudiosos de la Grecia de su época y, en general aceptación por los eruditos en el tema de la poesía arcaica en la Grecia presocrática, se tiene por cierto que su *Teogonía* y su otra obra capital *Los trabajos y los días*, son una suerte de literatura de transición entre el ἔπος heroico¹²⁸ y la lírica, vinculada por naturaleza con el nuevo espíritu filosófico que daría entre sus primeros frutos la filosofía natural y, desde luego, la máxima creación de la filosofía occidental: la moral de Sócrates.

Hesíodo, tal como apunta Jaeger, es un viejo que se ha dado cuenta que “las fuerzas de la naturaleza constituyen un estrato intermedio entre la vieja fe realista en particulares personajes divinos y la etapa en que lo Divino se disuelve por completo en el Universo.”¹²⁹ Es una época de grandes cambios en lo cultural y los griegos tratan de resolver por medio del pensamiento los grandes enigmas que atemorizan al hombre. La apreciación del silente paso de las estrellas, las fuerzas incontrolables que gobiernan los mares y los vientos y todo aquello que se vincula con la “verdadera” explicación del mundo en que habita el ser humano

¹²⁶ Personificación de la juventud.

¹²⁷ Jung y Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, p. 152.

¹²⁸ Epopeya. Vid. Arist. *Po.* 1449 b, 24.8.

¹²⁹ Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, p. 76.

que también tiene sus grandes misterios, tal como su destino después de que deja de apreciar, sentir, vivir.

Estos son los días de Hesíodo. Es la nueva época de la filosofía que abriría el paso a la moral inaugurada por Sócrates, regida por el ideal de la virtud, que desembocaría todo ello en la creación de una nueva teogonía dominada por personificaciones como la δίκη (el imperio de las buenas leyes), la εἰρήνῃ (paz), la εὐνομία (el imperio de las leyes) y la bifurcación hacia nuevas tendencias como el orfismo. Siglos después, Protágoras declararía que “oscuridad de la cuestión y la brevedad de la vida humana” le impedirían saber si existían en realidad todos los dioses griegos. Lo que podemos ver en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*, son variados relatos acerca de la cosmovisión y la visión del mundo, contrapuestas por sus propias experiencias y el bagaje cultural que Homero legó del cual tomó lo que juzgó conveniente para configurar el cosmos y el mundo. Dentro de todo ello, se dice, construyó una “idealidad de la muerte”, didáctica, ejemplar, útil a quien la leyere o, más bien, escuchare recitar en los labios de alguno que supiera leer. Sus obras, en términos de la antigua educación griega, servían no solo para recordar los acontecimientos del pasado, sino para formarse con el ejemplo de los que les habían precedido en la tierra. Y aquí entran las figuras de los héroes griegos que murieron, de diversa forma pero que, al contrario de Homero, algunos de ellos tuvieron un final distinto del hades. Murieron, es verdad, pero su recuerdo ejemplifica un cúmulo de elementos que él llamará ἀρετή¹³⁰ indispensable para lograr un comedimiento de los dioses olímpicos.

La muerte violenta, llena de sufrimiento, en medio de todo tipo de males; el sueño de bronce, en la obra del poeta, es producto de la degradación paulatina, constante e irremediable de la humanidad. Hesíodo refirió en *Los trabajos y los días* cinco razas diferentes que poblaron la tierra en igual número de edades: las de oro, plata, bronce, heroica y hierro, a la cual él pertenece como cualquier mortal.¹³¹ Decía Hesíodo que en un principio los hombres de la edad de oro “vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga, ni miseria, y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenos a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías y el campo fértil producía con

¹³⁰ Virtud.

¹³¹ Según parece, esta disposición proviene de las historias de Mesopotamia, Persia y la India, en las que también hay diferentes edades, solo que sin el añadido hesiódico de la edad heroica. Vid. Nestle, *Historia del espíritu griego*, p. 41.

espontaneidad abundantes y excelentes frutos.”¹³² Una muerte parecida a la que Sócrates creyó ver cuando Atenas lo sentenció, una en la que el tiempo es en la muerte una larga noche sin sueño.¹³³ La muerte en estas épocas, no es más que un bien recibido por el destino que se complacen en observar la tranquila y sosegada muerte en la que se sumen todos los áureos seres humanos.

Después de la extinción de esta raza, le sobrevino a la humanidad su edad argétea. Los hombres no eran ya como los de la edad de oro; estos vivían menos y padecían un mal que los llevó a la perdición: la soberbia. A diferencia de sus predecesores, los hombres de la edad de plata decidieron seguir en la misma condición de altivez en su vasto camino que llevaba al angosto reino de la agonía: “vivían poco tiempo llenos de sufrimiento a causa de su ignorancia, pues no podían apartar de entre ellos una violencia desorbitada ni querían dar culto a los Inmortales ni hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados, como es norma para los hombres en tradición.”¹³⁴ Los dioses no permitieron tales transgresiones y convirtieron en númenes subterráneos a estos seres para dar paso a una nueva creación. Una raza que no adoleciera de tales defectos porque, la falta de culto entre los humanos, pone en riesgo la existencia misma de los dioses y, en términos prácticos, es más económico crear una nueva raza que tratar de convencer a las criaturas de algo que no quieren practicar por propia voluntad. O eso es al menos lo que deja entrever el pasaje hesiódico respecto de la edad de plata,¹³⁵ pero parece que la siguiente resultó peor.

La edad de bronce fue la tercera en existir. Se distinguió, entre otras cosas no solo por seguir como sus predecesores a la soberbia, sino que tuvo un especial culto por Ares, hijo de Zeus, advocación de la guerra y símbolo de la destrucción. Los dioses, también aquejados por su mala factura, dejaron que los hombres se encargaran de su propio destino, puesto que sabían muy bien qué tipo de desenlace iban a tener: “víctimas de sus propias manos,

¹³² Hes. *Op.*, 111-119.

¹³³ En la, Platón afirma: “O la muerte es un absoluto anonadamiento y una privación de todo sentimiento o, como se dice, es el tránsito del alma de un lugar a otro. Si es la privación de todo sentimiento, un descanso pacífico que no es turbado por ningún sueño ¿qué mayor ventaja puede presentar la muerte? Porque si alguno, después de haber pasado una noche muy tranquila sin ninguna inquietud, sin ninguna turbación, sin el menor sueño, la comparase con los demás días y con las demás noches de su vida, y se le obligaba a decir en conciencia cuántos días más había pasado que fueran más felices que aquella noche, estoy seguro que no sólo un simple individuo, sino el mismo gran rey [de Persia] encontraría muy pocos, y le sería muy fácil contarlos. Si la muerte es una cosa semejante, con razón llamo un bien porque entonces el tiempo entero no es más que una larga noche.” Pl. *Ap.* y *Ti.*

¹³⁴ Hes. *Op.* 132-136.

¹³⁵ Hes. *Op.* 142.

marcharon a la vasta mansión del cruento Hades en el anonimato. Se apoderó de ellos la negra muerte, aunque eran tremendos y dejaron la brillante luz del sol.”¹³⁶ Ellos, en esencia, mordieron angustiosos la tierra que cubría su rostro para sumirse en el sueño que con legitimidad les correspondía de acuerdo con la edad en la que vivieron.

Los héroes, en su edad posterior a la de bronce, tuvieron mucha mejor suerte que los desdichados soberbios amigos de Ares. Con mejores aptitudes, mayores virtudes y muchas más ventajas que todos los anteriores, los olímpicos habían determinado que esta raza había sido la mejor hasta entonces creada. Hesíodo compartía la idea de que los ciclos sobre las leyendas de los ciclos tebanos y troyanos habían sido consecuencia de la permanencia de esta raza en la tierra, solo que Hesíodo llegó más lejos al hacer una tajante diferencia entre el destino de los héroes homéricos. Para Homero, como podrá recordarse, no había ninguna distinción a la hora de la muerte: todos iban a parar, de manera irremediable, a los dominios de Hades. Para Hesíodo, no morían, sino que los héroes, los verdaderos héroes cargados de virtudes, iban a parar a otro lado muy distinto del hades reservado por Homero para ellos: la Isla de los Bienaventurados. Esta idea, que parece ser suya, tuvo consecuencias notables en la historia de la humanidad, en específico, en las obras cartográficas posteriores cuyo objeto era tratar de ubicarla en un mapa.¹³⁷

Esta idea es fundamental para trazar algunos contrastes entre Hesíodo y Homero. La muerte para Hesíodo es equivalente a la idea que sobre ella tenía el ciego de Quíos. No dista mucho, solo que para aquél el hades es un poco más pequeño, si se nos permite esta expresión, como una pequeña caverna sin luz, húmeda, con raro olor y que está muy lejos, separada por el Océano al cual nada más pueden acceder en vida los grandes héroes. El hades está cuidado por Cerbero, pero resulta un poco menos horrible que el homérico. En la geografía mítica del inframundo de Hesíodo solo hay un río, el Estigio. Para Homero hay además de ese el Aqueronte, el Piriflegetonte y el Cocito. ¿A qué se debe? Seguro, al recurso didáctico de no predisponer al oyente al miedo, pues los solos nombres de estos ríos causaban reacciones de

¹³⁶ Hes. *Op.* 145.

¹³⁷ La Isla de los Bienaventurados era un lugar al que con frecuencia se situaba en el extremo oeste del mundo conocido. Según Hesíodo, ahí iban a parar las almas de los héroes. *Vid.* García Tejeiro, “Escatología griega e Islas de los Bienaventurados”, p. 271; Gonzalbes Cravioto, “Sobre la ubicación de las Islas de los Afortunados en la Antigüedad clásica”, pp. 7-43; Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, pp. 21-88.

miedos incontrolables, casi tan formidables como las mismísimas Euménides cuyo nombre era evitado ser pronunciado.¹³⁸

En cuanto a los súper hombres mencionados en la *Teogonía*, Hesíodo está de acuerdo con Homero al decir que “a unos la guerra funesta y el temible combate los aniquiló” pero, en cambio, a otros “determinó concederles vida y residencia lejos de los hombres hacia los confines de la tierra” y viven “exentos de dolores en la Isla de los Bienaventurados, junto al Océano de profundas corrientes, héroes felices a los que el campo fértil les produce frutos que germinan tres veces al año, dulces como la miel.”¹³⁹ Su temor a lo divino y su culto a los dioses les merecieron la recompensa de seguir disfrutando de la vida en dicha isla; esta idea, cabe recalcarlo, no aparece en Homero y da la impresión de que esta primitiva noción de salvación será aprovechada más adelante para ser desarrollada en todo su esplendor por el orfismo.

La última de las edades es la de hierro. De ese metal es la época en la que vivió Hesíodo y se dice es la que vivimos nosotros. La vida, según el testimonio personal del mismo poeta, es amarga, tan amarga como las raíces que por lo habitual desentrañaba de la polvorienta tierra que araba con dificultad en Beocia. Para él, la vida no había sido nada fácil, menos con un hermano como Perses, al cual imploraba con sus enseñanzas que volviera al camino de la vida honesta.¹⁴⁰ Sabía sin temor a equivocarse que la Isla de los Bienaventurados estaba demasiado lejos para él, no solo en términos geográficos, sino de manera ideal, porque al ser como era, hombre temeroso de los dioses pero pletórico de vicios, el hades de Homero era el que al final aguardaría su llegada.

Píndaro. Odas a lo trascendente

No es posible hablar de la figura de Píndaro sin hacer alusión al orfismo. Edith Hamilton, en *El camino de los griegos*, apunta que la obra de Píndaro no solo es bellamente complicada, sino que esa complejidad que ostenta se debe en buena medida a la cosmovisión y religión vertidas en ella. El camino transitado por Hesíodo había abierto la brecha de la poesía y facilitado el tránsito a temas que no se habían tocado en tiempos de Homero. El final del

¹³⁸ Este recurso didáctico para evitar el miedo era frecuentemente utilizado. Véase Pl. *R.*, III, 395e - 396a.

¹³⁹ Hes. *Op.*, 167-173a.

¹⁴⁰ Hes. *Op.*, 28-33.

siglo VI y el principio del V a. C. también fue una era de transición caracterizada por los grandes cambios religiosos experimentados por los griegos, sobre todo los que vivían en la casi colonizada Magna Grecia en donde floreció la doctrina de Pitágoras y tuvieron un entusiasta recibimiento otras como el orfismo, del cual bebió en abundancia la poesía de Píndaro. Werner Jaeger afirmó que se trataba de una época de renovación religiosa en la cual “la elevación social y política de las clases inferiores la acompañó también la penetración de sus concepciones religiosas en la vida intelectual superior, allanando así el camino para cambios decisivos”.¹⁴¹

El giro hacia una concepción menos práctica y más religiosa del mundo se debió, entre otras cosas, a que el griego estaba preparado para dirigir la poesía, no ya a la explicación del universo, sino algo más cercano: el hombre mismo. La poesía volvía sus versos hacia estrellas igual de brillantes, las almas de los hombres, para explicarles cuáles eran su suerte, sus deberes y su destino.¹⁴² Un sentimiento sobrecogedor sobre el destino del hombre en la tierra, su conducta, las consecuencias de sus decisiones y su impacto en una probable vida posterior, fue lo que definió algunos aspectos de la obra conocida de Píndaro, fiel seguidor, como se ha confirmado, del orfismo. Creía sin reservas en las doctrinas que esa corriente espiritual postulaba y confesaba, en sus poesías, querer siempre liberarse de las ataduras del cuerpo que pesan sobre el alma para retornar lo más posible a la pureza de la divinidad que le ha dado la existencia, y que finaliza según las virtudes o se prolonga en diversas existencias en la tierra como una forma de castigo. “La vida es la muerte del alma que es eterna”; por medio de ella se debe alcanzar la liberación definitiva del cuerpo.¹⁴³ Aquí no hay un sueño de bronce. Simple y sencillamente porque no se puede dormir en medio de una eterna trasmigración de almas; el tiempo no es una larga noche y mucho menos hay posibilidad de purificarse fuera de las doctrinas postuladas por el orfismo. Y es en este punto en el que resalta un aspecto nuevo: la reencarnación del alma.

A diferencia de Homero o Hesíodo que situaban de manera definitiva al alma en el hades o en la Isla de los Bienaventurados, para el orfismo la estancia de las almas en cualquiera de los lugares era solo momentánea. Después de la muerte, el alma era conducida al hades y ahí los famosos jueces del inframundo Minos, Eaco y Radamantis la juzgaban. Los más perversos y protervos eran conducidos de inmediato al Tártaro para recibir su

¹⁴¹ Jaeger, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴² Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, p. 182.

¹⁴³ *Ibid.* p. 184.

castigo, pero los más afortunados, que habían participado de los rituales órficos, se les tenía reservado un lugar debajo de la tierra donde vivirían de buen temple en concordancia con sus acciones pasadas. Los que tenían una suerte relativa y permanecían en el inframundo, eran sacados de nuevo a la luz para reencarnar en algún ser y después de morir; según sus acciones, volvían a iniciar el proceso de purificación mediante la reencarnación.

Este aspecto es llamativo porque para el orfismo el hades, como se menciona, no es un lugar definitivo, sino uno intermedio en lo que se resuelve la situación del alma y su purificación total. El orfismo, en opinión de Wilhelm Nestle, es una religión de salvación que tiene a la base una doctrina literaria sagrada dirigida al reclutamiento de nuevos adeptos¹⁴⁴ con recomendaciones para alcanzar una plena vida en el otro mundo. Unos siglos más tarde, Platón se distanciaba un poco de esta postura asegurando que era la filosofía y no los ritos religiosos los que liberaban el alma del ciclo en apariencia interminable de las reencarnaciones puesto que como afirma en el *Cratilo*¹⁴⁵ el cuerpo es la prisión del alma, que es la parte divina del hombre que debe limpiar sus faltas en el sepulcro que resulta ser. Al final y al cabo, sin importar qué clase de receptáculo es el cuerpo o la cantidad de reencarnaciones que tienen que pasar para purificar el alma, Píndaro afirma que el hombre es un ser de un día y, más que hombre, sueño de una sombra cuyo destino ignora en su calidad de simple mortal.¹⁴⁶

Solo el alma es la que vence a la muerte. No es sombra del cuerpo que fue porque su divinidad le permite brillar por encima de la materialidad del cuerpo. El alma, como afirma Rohde en términos bastantes modernos, es el “otro yo” que habita en el hombre y que cuando está activo, aquella duerme, pero cuando se desvigoriza, el alma se vuelve tan activa para iniciar su viaje al inframundo, mismo que será interrumpido si esta pertenece al orfismo porque, de lo contrario, se desvanecerá en las profundidades del hades sin que pueda mediar nada entre su eterna inconciencia y su vuelta a la luz en plenitud. La muestra de todo lo anterior, reside en uno de los fragmentos de Píndaro en el que sostiene que “el cuerpo de todos sigue a la muerte poderosa, mas viva queda siempre la imagen del alma, porque ésta es sólo de los dioses”.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Nestle, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁵ Pl. *Cra.* 400 a.

¹⁴⁶ Pi. *P.* XIII, 95.

¹⁴⁷ Pi. *Fr.* 131b.

Para él, igual que para Homero y Hesíodo, la muerte iguala a todos: “rico y pobre caminan por igual a la frontera de la muerte, a todos llega la ola de Hades y asalta al no afamado y al famoso,”¹⁴⁸ pero solo la intervención de los dioses puede cambiar esa suerte. El no piadoso sufrirá en el Tártaro su indecente yerro y nada más que la justa y virtuosa conducta puede hacer que la honra sobrevenga “a aquellos cuya gloria un dios aumentará con abundancia tras la muerte.”¹⁴⁹ Asimismo, en otra parte de sus obras, Píndaro canta el destino final que tendrán los injustos: “conoce el futuro: que las almas malvadas de los que aquí murieron, al punto tras la muerte)/ reciben castigo y que cuanto en este Reino de Zeus/ impíamente se hizo, otro bajo tierra lo juzga/ dictando sentencia con odiosa fuerza”.¹⁵⁰ El carácter soteriológico órfico empleado en la poesía de Píndaro, parte de la concepción de que la muerte no es un corto trayecto ni un sueño eterno, sino un constante e interminable viaje de la parte divina del hombre que, en diversas prisiones corpóreas, se ha de purificar.

Justo en este tenor, unos pocos años más adelante, Platón, en el personaje de Sócrates, proclamaría a la filosofía como la única redentora del fatal destino del hombre. Para él, una conducta honorable acorde con los preceptos morales encaminaría al individuo a convertirse en mejor persona y corregir en su alma aquellas cosas que debieran ser rectas. Durante su juicio, afirmó que, si la muerte es el tránsito de un lugar a otro y si, según se dice, allá abajo está el paradero de todos los que han vivido, “¿qué mayor bien se puede imaginar, jueces míos? Porque si, al dejar los jueces prevaricadores de este mundo, se encuentra en los infiernos a los verdaderos jueces que se dice que hacen allí justicia, Minos, Radamantis, Eaco, Triptólemo y todos los demás semidioses que han sido justos durante su vida, ¿no es este el camino más dichoso?” Para Nestle, la obra de Píndaro es muestra de la inversión que experimentaron las concepciones religiosas postuladas por Homero y Hesíodo, puesto que para ellos el hombre corpóreo era el hombre mismo y la vida en la tierra era la vida verdadera. ¿No acaso Aquiles dijo a Odiseo cuando lo visitó en los infiernos que no intentara consolarle por su muerte y que prefería “ser labrador y servir a otro o un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos”?¹⁵¹

Para Píndaro “el alma es lo esencial del hombre, el cuerpo no es más que el ‘ropaje de carne’ que se abandona, y la verdadera vida es la del más allá, mientras que la terrena no

¹⁴⁸ Pi. N. VII, 19-31.

¹⁴⁹ Pi. N. VII, 31-32.

¹⁵⁰ Pi. O. II, 56-57.

¹⁵¹ Hom. Od. XI, 488-490.

es más que un castigo.”¹⁵² Para él técnicamente no hay muerte, ni sueño ni noche larga sin sueño. El alma, que es lo que en verdad importa, es inmortal y lo único que ocurre al morir es que cambia de lugar, pero nunca muere. La poesía de Píndaro, aunque está destinada en una buena parte a los vencedores de los juegos en que las virtudes atléticas se superponían sobre las demás, denota, más que los triunfos coronados con el laurel de la victoria, la creencia en una vida ultraterrena que anticipa en muchos aspectos la religiosidad a que está acostumbrado el occidente cristiano, sin abandonar, desde luego, el legado que Homero y Hesíodo dejaron plasmado en sus obras.

¹⁵² Nestle, *op. cit.*, p. 51.

PARTE SEGUNDA

LA TRAGEDIA VISTA EN LA ANTIGÜEDAD

La tragedia clásica según los clásicos

Las fuentes para analizar y valorar históricamente la tragedia griega no son las fuentes clásicas que un investigador utilizaría con normalidad. Podrían ser las tragedias mismas las que forzadas en su naturaleza artística, denotaran algo más que la singularidad del género y el dinámico juego de las ideas de los trágicos. Hasta el momento no se conoce un tratado historiográfico de la antigüedad que hable específicamente de los temas y los autores con la precisión que nuestro oficio exige. Sin embargo, existe la posibilidad de rastrear algunas perspectivas que ayudan a perfilar la historicidad de la tragedia en relación con los momentos más importantes de Atenas en el siglo V a. C.

Para lograr este objetivo, se hace un estudio de los trabajos de Aristófanes, Aristóteles y Horacio. El enfoque que aquí se les da es eminentemente historiográfico bajo la consideración de que tanto *Las ranas* como las respectivas *Poética* y *Ars poetica* son obras de personajes influyentes y representativos cuyas opiniones se consolidaron en influencia posterior, salvo en el caso de uno cuyo parecer olvidado, recordado y rescatado, se convirtió en modelo válido y cada vez más propagado al menos después del Renacimiento. El motivo de la elección es sencillo: Aristófanes fue contemporáneo de dos de los tres trágicos aquí estudiados (Sófocles y Eurípides), sin mencionar el conocimiento pleno que seguramente tenía de los tres. Su comedia, además de reflejar el ambiente político de la Atenas de su tiempo, identifica muy bien las características de cada autor, por lo que es bastante sencillo percibir incluso en las traducciones al español la forma en que presentan las tragedias clásicas desde la perspectiva del comediógrafo. Además de divertida, la comedia aristofánica tiene la ventaja de que el sarcasmo referente a Esquilo y Eurípides remarca con una claridad inusual aquellos aspectos que se desean exponer para conformar esta primera parte de la perspectiva histórica de la tragedia.

Por otro lado, Aristóteles configura el contenido de la tragedia en la mayor extensión del término. Con el estudio sistemático de los componentes de una obra escrita que puede llegar a convertirse en una obra de arte, el filósofo señala adecuadamente los elementos que conforman no solo una tragedia, sino la comedia y los otros géneros que conoció. Sin

embargo, aquí solo se consideran los primeros veintidós capítulos de su *Poética* que son los que atañen a este trabajo. Su obra, continente de miríadas aristas que podrían explotarse de manera provechosa, demuestra con claridad la relación entre la filosofía, la poesía y la historia cuyo punto de confluencia podría muy bien situarse en la tragedia ática. Afirmaciones por demás interesantes en la obra son que la poesía resulta ser una empresa mucho más filosófica y esforzada que la historia, en tanto que aquella cuenta las cosas tal como hubiésemos querido que fueran y se muestran las cosas “tal como pasaron”. La cercanía entre lo que hoy consideramos literatura e historia ayuda a comprender cuál es la naturaleza de la tragedia desde la filosofía del siglo IV a. C. y cómo es que lo legendario cabía en la visión histórica del pasado ateniense sin ningún problema.

El último de ellos es Horacio. ¿Cuál es el porqué de su mención si como objeto de estudio es la tragedia ateniense y no latina? Sin duda se debe al juego de contrastes que ofrece sobre la tragedia griega en dos épocas consideradas hoy clásicas en la historia occidental. La tragedia romana dista tanto de la griega como de la literatura de nuestro tiempo respecto a la de nuestra propia antigüedad. Los resabios áticos que sobrevivieron en los siglos de la época helenística, consignados por el alejandrinismo y aprovechados a su modo por el genio romano dieron lugar a una serie de poetas pertenecientes a este género en el que solo Séneca destaca. Antes de él —a decir del testimonio horaciano y por lo que ha sobrevivido en esta clase de literatura— la imitación, el “reciclaje” derivado de accidentadas traducciones de los griegos y la poca habilidad de sus emuladores, resultaban creaciones cuya permanencia no estaba de ningún modo asegurada. Al contrario, fueron condenadas al olvido por carecer de aquellos requisitos integradores de una verdadera obra poética en general y trágica en particular. Lo que Horacio señaló en su *Ars poetica* no es un conocimiento sistemático como el de Aristóteles; parecería que la desenfadada *Carta a los pisones* —como también se conoce a este opúsculo— no quiere sino instruir de forma amena a sus destinatarios sin ser consciente de que lo escrito habría de permanecer al paso de los milenios. O por lo menos eso es lo que trataría de hacernos creer un poeta como Horacio que, estoy seguro, sabía que aquello no era una simple carta.

Aunque estas genuinas fuentes proceden de la literatura y la filosofía, pueden identificarse al interior de ellas elementos que pueden ayudar a configurar la visión histórica de la tragedia en la antigüedad clásica. En primer lugar, porque contienen una serie de proposiciones atinentes a este género. Los tres expusieron desde su perspectiva lo que

opinaron de los trágicos y sus tragedias, de modo tal que esos juicios vertidos en el tiempo se convirtieron en testimonio histórico. En segundo, porque cada una en su ámbito es una unidad conceptual, si se permite la expresión, que perfila de manera clara qué es la tragedia en los siglos V, IV y I a. C., de tal suerte que las dos características enunciadas pueden ser vistas historiográficamente.

Las obras de estos personajes pueden ser consideradas como fuentes de las cuales no solo podemos observar diacrónicamente cómo se percibe el aspecto trágico en tres momentos históricos y culturas diferentes, aunque no diametralmente distintas. La expresión de cada uno de ellos (comedia, tratado filosófico y epístola) es muy importante desde el punto de vista historiográfico –entendido este como el conjunto de obras que tratan sobre una realidad concreta y pretérita. Así, la peculiar relación entre lo expresivo (el problema de la tragedia) y lo expresado (el gusto de una época, un análisis filosófico o una opinión estilística) ofrece el interesante contraste histórico de la tragedia a lo largo del tiempo.

Aristófanes o la tragedia según la comedia

Aristófanes será nuestro punto de partida. Cómico ateniense, atento a los sucesos de su época y perspicaz autor de una cuarentena de comedias de las que solo sobrevivieron once. Jamás dudó usar la venia sarcástica con que naturalmente estaba dotado para señalar casi a cualquier personaje de su tiempo, habilidad también utilizada por Luciano de Samosata o Voltaire en siglos posteriores. Aristófanes sabía a la perfección que el ridículo pulveriza con más eficacia que la elevada indignación propiciadora de graves discursos. Nunca cesó en su crítica, sin importar que se tratara de Sócrates cuyo retrato dista mucho de parecerse al de Platón, como el de Platón al de Jenofonte,¹⁵³ y que este Sócrates es el retrato de un hombre con andar de ave, que mira de reojo, que pasa todo el día hablando con la gente y con sus amigos en el “pensadero” en el que convirtió las calles de Atenas. Todos los señalamientos, al parecer, no pasaban de ser bromas que el cómico lanzaba regularmente y que el filósofo tomaba con la mayor serenidad del mundo. Ejemplo de ello es el *Banquete* de Platón;¹⁵⁴ ahí se describe una reunión en casa del poeta trágico Agatón para celebrar su más reciente victoria y, a pesar de

¹⁵³ Burnet-Taylor, *Varia socrática*, p. 53 y ss.

¹⁵⁴ Pl. *Smp.* 177 e.

las burlas a las que sometía a Sócrates, Aristófanes se muestra como un invitado más que de parte con él como con el resto de los contertulios en un peculiar compañerismo.¹⁵⁵

Sin embargo, no solo el fundador de la moral es blanco de sus ataques. Eurípides era otro de sus favoritos a la hora de lanzar la crítica ácida contra su obra. En su tiempo, fue vinculado estrechamente con Protágoras y el mismo Sócrates que asistía con gusto a cada una de las tragedias de Eurípides.¹⁵⁶ Aristófanes, relacionado con un cierto conservadurismo, jamás gustó ni del estilo ni de los temas que el trágico solía poner en boca de los personajes de sus tragedias, personajes que, hay que señalar, eran más comunes y corrientes que los ensalzados por Sófocles y aun por Esquilo. Sus obras, según Aristófanes, distaban mucho del elevado toque con que al principio del siglo las tragedias habían sido investidas para honra del género en Atenas. Este es el asunto principal de *Las ranas*,¹⁵⁷ obra en la que Esquilo y Eurípides debaten acerca de las excelencias contenidas en sus piezas. La relevancia de esta comedia es importante no solo en términos literarios (es extraordinaria), sino porque a partir de la crítica literaria de la tragedia como género, ofrece un tema risible al auditorio que aprovecha la ocasión para hacer del manejo de un asunto en apariencia artístico y lanzar un mensaje político sobre la terrible situación de los atenienses al final de la guerra del Peloponeso.

La comedia de Aristófanes, situada su representación hacia 405 a. C., refleja muchos de los acontecimientos acaecidos en los últimos momentos de la guerra del Peloponeso, que tiene a Alcibíades como uno de los personajes más relevantes de ese tiempo. Sin embargo, varios tropiezos en su historia política y militar desde 432 y hasta su declive en 412, habían comprometido el futuro político de este individuo: honra de dudosa probidad,¹⁵⁸ sospechoso de sacrilegio en la revelación de los misterios eleusinos,¹⁵⁹ la acusación de profanar estatuas de Hermes,¹⁶⁰ alianzas con el enemigo espartano y persa... todo unido a una actuación impregnada de excesivo protagonismo y al ejercicio de un cuestionable “celo patriótico” aplicado con poco cálculo. Al haber huido de Atenas por esas acusaciones, Alcibíades se refugió en Esparta entre 415 y 412 y aconsejó a los enemigos de su ciudad tomar el enclave de Decelia e intervenir en la campaña siciliana que él mismo dirigía en un principio;

¹⁵⁵ Taylor, *El pensamiento de Sócrates*, pp. 10-13; 72.

¹⁵⁶ D. L. II, 18, 33.

¹⁵⁷ Representada en Leneas, en 405 a. C., un año antes de la derrota de Atenas ante Esparta.

¹⁵⁸ Andócides lo acusó en su discurso IV *Contra Alcibíades*, y tuvo para él reprimendas extraordinarias.

¹⁵⁹ Ar. *Lys.* 1094.

¹⁶⁰ And. I, 11-12.

consecuencia de ello se dio la derrota ateniense que desencadenaría las rebeliones de las ciudades jonias y su alianza con la liga del Peloponeso.

Al mismo tiempo, el general ateniense negociaba con Tisafernes¹⁶¹ el destino de esas mismas polis para cuando terminara la contienda, sin importar si espartanos o atenienses ganaran, una estrategia que, cabe decir, fue bastante oportunista y tuvo como consecuencia atraerse el odio de ambos bandos.¹⁶² Aun con todo, fue llamado nuevamente a su ciudad para concederle el mando, pero fue depuesto en 407 a causa de su derrota en Notio; lo sustituiría Conón, quien desempeñó un papel digno en esa guerra.¹⁶³ Después, en 406, vendría la famosa batalla de Arginusas al este de la isla de Lesbos (donde se les concedió la libertad a los esclavos que le habían dado la victoria a Atenas) y la de Egospótamos en 405, en la que por fin triunfaría Esparta al mando de Lisandro que significó, entre otras cosas, el posterior fin del predominio naval de Atenas y su rápido debilitamiento a causa de la obstrucción de las vías de aprovisionamiento de la ciudad, principalmente la del puerto del Pireo.

Atenas, mientras tanto, atravesaba por una serie de duras crisis políticas internas agudizadas desde 410 por una peste en la ciudad. La derrota de Egospótamos en 405 y la dura reprimenda a los generales que “ganaron”¹⁶⁴ la batalla y que no pudieron recoger los cuerpos de los caídos propició su condena a muerte por las agitaciones del demagogo Cleofonte, severísima sanción a la que solo Sócrates se opuso¹⁶⁵ pero no evitó que ocurriera. En el tránsito del 406 al 405 la discordia civil a nadie pasaba desapercibida y es en este contexto en que Aristófanes elige para una de sus comedias el tema de la tragedia griega como la posibilidad de emprender con sus enseñanzas el camino hacia la paz entre los atenienses y hacer frente a los espartanos que se acercaban cada vez más a la victoria... con ayuda de los persas de Artajerjes II, por supuesto.

¿Qué era lo que Aristófanes percibía? Atenas, al finalizar el siglo, derrotada en la guerra y con disturbios civiles, estaba sin una dirección “espiritual” que le hiciera recuperar la marcha. El teatro trágico y los poetas eran esa clase de guías pero, ante todo, educadores.¹⁶⁶

¹⁶¹ Noble persa que fue sátrapa de Lidia y Caria entre el 415 y el 395, año en que murió derrotado por Agesilao II, rey de Esparta, durante la campaña que esta sostuvo para ayudar a las ciudades griegas oprimidas por el imperio persa.

¹⁶² Th. VIII, 53.

¹⁶³ Xen. *Hel.* I, 5.11 ss.

¹⁶⁴ Considerada una victoria pírrica.

¹⁶⁵ Xen. *Hel.* I, 7. 15.

¹⁶⁶ Platón, sin recato alguno acerca de sus enérgicas opiniones respecto de la poesía, reconoció el valor educativo de la obra de Homero y afirmó el papel importante que tuvo en la dirección del pensamiento de los

Hacia medio siglo que Esquilo¹⁶⁷ había desaparecido y tiempo después Sófocles¹⁶⁸ y Eurípides¹⁶⁹ también habían muerto. No había panorama más desolador si se considera que los poetas aún vivos hacían menudo favor a la poesía con sus obrillas, de las cuales, por cierto, ninguna sobrevivió íntegra. Aristófanes, al evaluar la gravedad del asunto, no pudo poner una idea mejor en *Las ranas* que hacer bajar a Dioniso con su esclavo Jantias a las profundidades del hades para traer de vuelta a Eurípides, trágico que consideraba uno de los mejores entre los que habían vivido.

El viaje de ida que hace este dios parodia otro que había hecho antes su hermano Heracles para llevar al can Cerbero ante Euristeo como el último trabajo de los doce que hizo,¹⁷⁰ y está lleno de peripecias sumamente graciosas. Durante el trayecto, a bordo de la barca de Caronte, oyen Dioniso y Jantias el canto de las ranas que le dan el nombre a la comedia. Al llegar encuentran ya dividido el hades por la disputa entre Esquilo y Eurípides que reclaman para sí el trono de la tragedia y el lugar de honor junto al dios de los infiernos durante los banquetes. Dioniso, al revelar la situación por la que atravesaba Atenas, propone un breve certamen para averiguar quién es el que merece ser llevado de nueva cuenta a la ciudad. A cada uno le toca describir el estilo del oponente: Eurípides dice de Esquilo que era un hombre “inventor de pomposas palabras”¹⁷¹ cuyo arte “estaba lleno de Ares”¹⁷² y con un estilo tan pesado que de vez en vez soltaba “doce palabras grandes como bueyes [...] cejudas y empenachadas, terroríficas como el coco e incomprensibles para los espectadores.”¹⁷³ Según Eurípides, había heredado del viejo Esquilo una tragedia preñada de tanta fatuidad y tantas palabras pesadas que lo primero que hizo fue “aligerarla y quitarle la pesadez por medio de versitos y digresiones, añadiendo un poco de frivolidad extraída de los libros”,¹⁷⁴

poetas trágicos, también educadores del pueblo: “por más que un cierto cariño y reverencia que desde niño he tenido por Homero me retraigan de hablar, en efecto, tiene todo el aire de haber sido el primer maestro y guía de todos estos bellos poetas trágicos, pero como a ningún hombre ha de honrarse de preferencia a la verdad, he de decir lo que pienso.” Pl. R. X, 595 c.

¹⁶⁷ Eleusis, 525 – Gela, 456.

¹⁶⁸ Colono, 496 – Atenas, 406

¹⁶⁹ Salamina, 480 – Pella, 406.

¹⁷⁰ Los doce trabajos fueron: 1) vencer al león de Nemea, 2) matar a la Hidra de Lerna, 3) capturar viva a la cierva de Cerinea, 4) capturar vivo al jabalí de Erimanto, 5) limpiar los establos de Augías en un solo día, 6) flechar a las aves del Estínfalo, 7) capturar al toro de Minos, 8) capturar a las yeguas de Diomedes, 9) obtener el cinturón de la amazona Hipólita, 10) capturar el ganado de Gerión, 11) obtener las manzanas del jardín de las Hespérides y 12) llevar ante Euristeo el can Cerbero. Véase. Schwab, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, pp. 154-176.

¹⁷¹ Ar. Ra. 839.

¹⁷² Ar. Ra. 1021.

¹⁷³ Ar. Ra. 920 ss.

¹⁷⁴ Ar. Ra. 940.

hizo a la tragedia mucho más ágil en su desarrollo, incluyó en las tramas no a héroes, sino a personas comunes y corrientes con las cuales el pueblo ateniense pudiera identificarse. En esos términos fue que Aristófanes hizo decir a Eurípides lo que pensaba sobre su predecesor.

Esquilo aguardó atento las opiniones de Eurípides, le llamó “coleccionista de estupideces, poeta de mendigos, remedador de andrajos”¹⁷⁵ que privilegió en el arte trágico matrimonios impíos y soeces tan indignos que merecía la peor de las reprimendas. Además de todo, únicamente enseñaba a “cultivar la charlatanería y la verborrea”¹⁷⁶ y ponía en escena a mujeres alcahuetas que profanaban los templos, se acostaban con sus parientes y se atrevían a manifestar que “la vida no era vida”, y si bien es cierto que su estilo resultaba demasiado elevado para la gente común, ello se debía a que para hablar de los grandes personajes había que utilizar un lenguaje a su medida. La misión de esta forma de representar los acontecimientos en la tragedia, consistía, por un lado, en ocultar la perversidad y no llevarla a escena y sacar las enseñanzas de ello, “pues a los niños pequeños los educa el maestro y a los hombres en sazón, los poetas”,¹⁷⁷ con que era menester solo hablar de cosas nobles.

Por otro lado, si la importancia del teatro trágico estaba dada por su utilidad pedagógica, al poeta debía admirársele por su capacidad educadora porque “hacen mejores a los hombres en la ciudad”,¹⁷⁸ y en virtud de esto, Esquilo apelaba a una vieja tradición poética iniciada con Orfeo, Museo, Hesíodo y, por supuesto, el divino Homero, “[¿] de dónde tanto honor y gloria como tiene, sino de que nos enseñó las cosas más nobles: ejércitos ordenados, la virtud y el armamento de los varones?”¹⁷⁹ El personaje de Esquilo insistía en que el estilo del poeta trágico estaba encaminado a crear palabras de la misma medida que los pensamientos y opiniones, que son grandes, de lo que resultaba mucho más apropiado que los héroes de la antigüedad emplearan discursos de esa naturaleza para incitar a los hombres a ser “fuego destructor”¹⁸⁰ y “derrotar siempre a los enemigos”¹⁸¹, tal y como lo ejemplifican *Los siete contra Tebas* y *Los persas*. Esa es, según él, su aportación para la ciudad.

Como la contienda seguía cerrada, Aristófanes decidió emplear una singular metáfora: el personaje de Dioniso decidió pesar los versos de cada uno. Eurípides recitó: *El*

¹⁷⁵ Ar. Ra. 840 ss.

¹⁷⁶ Ar. Ra. 1069.

¹⁷⁷ Ar. Ra. 1055 ss.

¹⁷⁸ Ar. Ra. 1008.

¹⁷⁹ Ar. Ra. 1060 ss.

¹⁸⁰ Ar. Ra. 1023.

¹⁸¹ Ar. Ra. 1026.

único templo de persuasión es la palabra, a lo que Esquilo respondió: *La única divinidad que no ama los regalos es la muerte*.¹⁸² En opinión del dios, Esquilo había ganado en virtud de que la muerte es el mal más pesado, mientras que la persuasión es cosa ligera y no tiene ningún espíritu. En una segunda vuelta Eurípides cantó: *Tomó con su diestra un leño, pesado como el hierro*, Esquilo expresó: *Un carro sobre otro carro, un cadáver sobre otro cadáver*.¹⁸³ Dioniso declaró nuevamente aventajado a Esquilo, *pues ha puesto dos carros y dos cadáveres [que] ni cien egipcios los levantarían*.¹⁸⁴ Para probarlos por última vez preguntó sus opiniones sobre Alcibíades. Eurípides, comentó que Atenas *le añora y le aborrece, pero desea tenerlo*¹⁸⁵ y Esquilo, más mesurado, opinó que *Ante todo, la ciudad no debe criar a un león, pero si se cría uno, hay que plegarse a sus caprichos*.¹⁸⁶ Dioniso, con tales respuestas y en contra de su gusto personal hacia Eurípides, decidió llevarse a Esquilo. Sin duda, él enseñaría nuevamente lo que los atenienses necesitaban para enfrentar al enemigo.

Según Dioniso, Atenas deseaba que se organizaran los mejores coros para salvarla de su destrucción, al darle buenos consejos de civilidad, preparar mejor a sus ciudadanos y hacer de ellos lo que otrora fueron en la época de la invasión persa en 490 y 480, porque en virtud de haber sido el “primer heleno que construyó palabras nobles como torres y que adornó el habla de la tragedia”¹⁸⁷ como una eficaz herramienta educativa, al desterrar la discordia y enviar pronto al hades a todos aquellos insensatos que la habían puesto en esa situación. La comedia finaliza con el ascenso de Esquilo, el reinado de Sófocles en su lugar a lado de Hades y la cólera de Eurípides que imprecas a Dioniso por no haberlo elegido.

Esta es la opinión que sobre la tragedia tuvo Aristófanes en un año difícil para Atenas, debilitada por más de dos décadas de guerra y en el umbral de la derrota ante Esparta. Sin embargo, se tiene por cierto otro episodio trágico posterior que ejemplifica con precisión el momento tortuoso por el que atravesaba la polis: el sombrío caso de Sócrates, amigo de Eurípides. Enmarcado en una época que resentía las secuelas de la citada derrota ateniense en 404 a. C. y la tiranía de treinta déspotas que gobernaron durante un año con una actitud férrea que hizo correr tanta sangre entre la que se contó la del mismo filósofo. En esa época

¹⁸² Ar. Ra. 1390-1392.

¹⁸³ Ar. Ra. 1401-1402.

¹⁸⁴ Ar. Ra. 1405.

¹⁸⁵ Ar. Ra. 1427

¹⁸⁶ Ar. Ra. 1431.

¹⁸⁷ Ar. Ra. 1002.

Sócrates, que no había querido abandonar Atenas y prefirió quedarse en la “oposición”, simplemente siguió sus “lecciones” hasta que se lo prohibió la tiranía,¹⁸⁸ mientras otros personajes importantes en la historiografía se unieron al régimen tiránico,¹⁸⁹ como Jenofonte, quien se dice participó en las acciones de represión contra los ciudadanos considerados peligrosos o estorbosos.¹⁹⁰ Al poco tiempo abandonaría Atenas como expedicionario.¹⁹¹ La democracia que seguía viva logró derrocar al gobierno filoespartano y comenzó, como en la mayoría de las etapas subsecuentes a toda restauración política de un sistema político, la persecución de aquellos que habían ayudado o declarado ser afectos al régimen depuesto, como el mismo Critias. Al igual que Alcibíades,¹⁹² tenía una fama nada honorable y el terror con el que gobernó, terminó por darle al traste a su personalidad. De inmediato hubo que buscar culpables y la popular opinión no dudó en señalar a Sócrates como el origen de todos los males, ya padecidos diez años antes en la figura de Alcibíades.

En opinión de Davey Kitto, la condena a muerte de Sócrates “distó mucho de ser un acto de estupidez.”¹⁹³ Sócrates, además de ser un exacerbado crítico de la democracia era vinculado a la élite que hacía poco había azotado a la ciudad con sus desproporcionadas decisiones despóticas. Entre las cosas que originó esta actitud de parte de la nueva y restaurada democracia, fue la resurrección de un viejo ataque originado en 423 a. C. cuando Aristófanes lo ridiculizó en *Las nubes* como un filósofo encerrado en un “pensadero” de andrajosos y hambrientos con opiniones espirituales inusitadas, que contemplaban ideas eternas e inalcanzables.¹⁹⁴ La situación no era más propicia y el comentario aristofánico se

¹⁸⁸ Según Jenofonte, Caricles, que formaba parte de los Treinta, prohibió explícitamente a Sócrates seguir con sus actividades de este modo: “Es que tú, Sócrates, estás acostumbrado a preguntar aunque sabes cuál es la respuesta la mayoría de las veces. Eso es lo que no debes preguntar [...] deberás mantenerte lejos de los zapateros, carpinteros y herreros, pues creo que ya están cansados de que los tengas en tu boca a todas horas.” Xen. *Mem.* II.2.36-38. Por su parte William Guthrie afirma en *Los filósofos griegos*, p. 75 que “Una de las cosas de Sócrates que irritaba a los atenienses sensatos y prácticos era que le gustase hablar con gentes tan humildes y sin importancia como los zapateros y carpinteros, cuando lo que ellos querían saber era qué era lo que constituye la habilidad política y si existe algo que pueda llamarse obligación moral.” Sea cual sea la postura que más guste, sin duda era visto como un peligro.

¹⁸⁹ Olivares, *Jenofonte: su propuesta de paideia a partir de tres personajes atenienses*, p. 90.

¹⁹⁰ Canfora, *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos*, p. 30.

¹⁹¹ Jenofonte partió de Atenas en 403 y emprendió el regreso en 401 cuando murió Ciro el Joven y no había qué hacer nada más por la expedición salvo guiarlos de regreso a Europa, todo lo cual está narrado en la *Anábasis* o *Expedición de los diez mil*.

¹⁹² Andócides denunció todo género de excesos a los que era propenso Alcibíades que en 411 a. C., en la etapa final de la guerra del Peloponeso, traicionó a Atenas. Vid. “Contra Alcibíades”.

¹⁹³ Kitto, *Los griegos*, p. 176.

¹⁹⁴ Taylor, *El pensamiento de Sócrates*, p. 57.

utilizó de inmediato, cosa que no dejó de evidenciar Sócrates en el momento de su defensa según lo consigna Platón en su *Apología*.¹⁹⁵

Kitto sostiene que su muerte se debió a su propia reticencia a aceptar una condena propia consistente en el destierro voluntario y a escapar de la prisión con ayuda de sus amigos, por lo que de ningún modo la sublimidad de este episodio “debe ser dramatizada representando a Sócrates como una víctima del populacho ignorante”¹⁹⁶ porque, en todo caso, desde un punto de vista hegeliano, la tragedia,¹⁹⁷ la muerte de Sócrates en 399 a. C., está dotada invariablemente de una ambivalencia que explica el proceder tanto del Consejo como de él mismo: ambas partes tenían razón y derecho de sostener su propia postura, pero al final solo la de Atenas prevaleció. Justo aquí es que comienza la creación de la legendaria figura del filósofo luego de su polémica decisión de permanecer impasible ante la muerte, pero también el sombrío episodio que cierra el siglo V a. C. y que Aristófanes reflejó bien en *Las ranas*.

Aristóteles, tragedia y filosofía

Aristóteles es otro de los autores que dejó opinión y estudio sobre la tragedia clásica. Es precisamente en la *Poética* en que se trata este tema, y aunque ha generado mucha polémica su origen,¹⁹⁸ hoy se tiene por cierto que este filósofo es su autor. Aunque lamentablemente nos ha llegado incompleta, su historia, como la de la mayoría de sus escritos, es interesante por la transmisión que ha tenido a lo largo del tiempo en que se ha llegado a reconstruir la

¹⁹⁵ Dato por demás interesante es que Jenofonte no alude a este detalle en ninguna parte de su propia *Apología*, así como tampoco la “pena” que el mismo Sócrates sugirió al Consejo para que se le aplicase. Solo dispuso el material que consideró necesario para señalar lo más esencial de su defensa, que es, a saber, refutar la acusación Xen. *Ap.* 1-9 y demostrar la falsedad de la acusación más sensible: la impiedad. El mismo Jenofonte declara: “Es evidente que se dijeron muchas más cosas, tanto por parte de Sócrates como de los amigos que hablaron en su defensa. Pero yo no me he esforzado en contar todo lo que se dijo en el proceso, sino que me ha bastado con mostrar por encima de todo que Sócrates estimaba por encima de todo dejar claro que, con relación a los dioses, no había sido impío ni, con relación a los hombres, injusto.” Xen. *Ap.* 22-23.

¹⁹⁶ Kitto, *op. cit.*, p. 177.

¹⁹⁷ Hegel, *Poética*, III, 1, “Del principio de la tragedia, de la comedia y del drama”, pp. 173-179.

¹⁹⁸ Durante mucho tiempo, como la mayoría de las obras conocidas de Aristóteles, esta se mantuvo como paradigma, pero en años recientes la crítica ha determinado “un notable número de insuficiencias y de incoherencias” debidas con toda probabilidad a la transmisión, además de “un considerable número de defectos añadidos en la estructura y en la ilación de las ideas, defectos que no permiten ser atribuidos, al menos no de forma clara, al disfavor de la tradición manuscrita.” Un excelente análisis sobre este tópico se encuentra en Fuhrmann, *La teoría poética*, pp. 25-34.

mitad de su texto con base en, por lo menos, tres manuscritos¹⁹⁹ que permiten advertir con claridad este juicio surgido cerca de la segunda mitad del siglo IV. El principio de este tratado parece que se remonta a los tiempos en que Aristóteles fue maestro de Alejandro, hijo de Filipo II rey de Macedonia.²⁰⁰ Las características que presenta han hecho suponer a los especialistas que la *Poética* comenzó a componerse justo después de la revisión que Aristóteles hizo de la poesía homérica y los trágicos, los que utilizó para estructurar, complementar y hacer más eficaz su preceptorado.²⁰¹ De esa época también, supuestamente, datan los *Problemas homéricos* de los cuales solo nos quedan algunos fragmentos.²⁰²

La *Poética* es, según lo anterior, la impresión que las obras de Homero y los trágicos, principalmente, generaron en la mente de Aristóteles. Aquí investiga al *ser* poético y sus partes constitutivas, pero el pensamiento del estagirita, que nada deja al acaso y todo lo ve tan esquemático, plantea un modelo en el que se analizan esas obras del modo como lo haría con un ser vivo, al identificar cada una de sus partes y sus funciones dentro del todo.²⁰³ Esta es una propuesta *hylozoísta*²⁰⁴ a decir de García Bacca, cuyo propósito último es mostrar cómo Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, entre otros, miran siempre en sus imitaciones de la realidad el valor supremo de la παιδεία griega: la καλοκάγαθία, que no es otra cosa que la bondad bella de ver (e imitar) y lo que se muestra es precisamente a los buenos y esforzados (σπουδαίος) y se evita a los viles y malos (φαῦλος). Así, la poética estaba vinculada desde el punto de vista aristotélico a una moral específica, por lo que esta fusión entre el valor moral y el valor estético eran propicios a la imitación de los personajes, pero no en su persona, sino en su carácter (ἦθος). Estos puntos, que se examinarán con un poco de mayor soltura más adelante, son los que constituyen el *quid* del análisis de Aristóteles en el que se puede adelantar que la *Poética*, precisamente por esto, no puede estar desvinculada de otro arte de índole moral, así como tampoco puede haber desde esta perspectiva una técnica poética sin una técnica moral, por lo que es posible decir, al menos hasta este punto, que la *Poética* aristotélica tiene evidentes intenciones morales explicadas en buena medida por el origen de

¹⁹⁹ La edición de la *Poética* de Juan David García Bacca es, en mi opinión, extraordinaria. Para su propuesta utilizó los manuscritos Parisinus 1741 (siglo X u XI, A^c Bekker), Riccardianus 46 (siglo XIV) y la versión árabe (siglo X) de Abu'l-Baschar Matta traducida al latín por el orientalista inglés David Samuel Margoliuth (1858-1940).

²⁰⁰ Jaeger, *Aristóteles*, pp. 139-145.

²⁰¹ García Bacca, "Introducción", pp. CXII-CXIII. También Aristóteles comenta algo sobre sus "tratados acerca de la poética" en *Rh.* 12, 1372 a 1-2; Fuhrmann, *op. cit.*, pp. 35-46.

²⁰² Arist. *Frag.* 142-179.

²⁰³ Arist. *Po.* 7, 1450 b, 35-40; 1451 a, 1-5.

²⁰⁴ García Bacca, *op. cit.*, p. XI.

la composición del texto: la educación del heredero de un reino cada vez más pujante dentro de la dinámica helénica de mediados del siglo IV a. C.

Sin embargo, esta obra no es un manual en el que se estudie la moral griega ni el arte poético en general. Más bien, la técnica poética es la que se disecciona en sus diferentes partes para comprender cómo es la disposición de las mejores obras que imitan solo lo bello y bueno, pues esta, a diferencia del arte en general en el que casi todo puede caber, se presta mucho mejor al análisis detallado. O por lo menos eso es lo que puede interpretarse. ¿Qué son, desde esta perspectiva, autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides? Son creadores de poesía artificial. Por más contradictorio que esto pueda aparentar a la luz de nuestros términos modernos, para Aristóteles el que un poeta fuera “artificial” quería decir que eran verdaderos *artífices*,²⁰⁵ cuyas técnicas de realización estaban destinadas a la reproducción de acciones sin que estas se sometieran a las maneras con que *naturalmente* se producen.

Esta afirmación, por más compleja que parezca, es sencilla. El acto poético creador de imitaciones de acciones implicaba dos operaciones intelectuales y una síntesis de las dos. Para comenzar, la poesía reproducía lo natural (acciones en una realidad dada) aunque en otro plan, es decir, las acciones representadas tienen su fiel en la realidad mas no eran *la* realidad; seguido de esto, estas acciones que la reproducen transforman esta artificialidad de la imitación en algo artístico, lo que significaba que un poeta *imita* la realidad, pero no la copia tal cual, sino que la reproduce con un nuevo ser que ya no es “real”; su dinámica tampoco es necesariamente como la realidad que imita, porque, en dado caso, se estaría frente a lo real y no frente a su reproducción. A la síntesis de las operaciones que transforman la realidad en artificial y lo artificial en artístico, le denomina Aristóteles mimesis (μίμησις)²⁰⁶ que consiste en ordenar las condiciones de artificialidad a las artísticas para que la obra llegue a su término poético. De este modo, la conclusión es que la *Poética* de Aristóteles muestra bajo qué condiciones una obra literaria es artística o solo técnica.

Esta preceptiva de reproducción de la realidad el filósofo la traslada a su análisis del teatro y, en el marco de esta poética, la exhibición teatral resulta ser una abstracción que imita

²⁰⁵ En su significado absolutamente vinculado con el arte. El Diccionario de Autoridades, por ejemplo, dice de este sustantivo: “El Maestro en alguna de las artes mecánicas ò manuales: como Maestro de Escultura, de Architectura”, y el de la Real Academia Española: (Del lat. artifex, -fícis). 1. com. artista (que ejercita alguna arte bella).

²⁰⁶ Erich Auerbach comenta sobre este punto que su influencia ha sido tal que, junto con otros estilos de representación contenidos, por ejemplo, en el Antiguo Testamento “han ejercido su acción constitutiva sobre la representación europea de la realidad” a lo largo de los siglos. *Mimesis*, p. 30.

una realidad en la cual, aun cuando los espectadores (θεατής) están presentes frente a eso que se ofrece como espectáculo (θεατρίζω) no hace que la conformen, sino que presencian una realidad de artificio aparte, “remotamente real, lejanamente natural.”²⁰⁷ Los actores representan acciones “fuera del orden causal y real”²⁰⁸ y esto es importantísimo porque la develación de esta postura es la que define con lisura la naturaleza de la tragedia griega y resuelve el por qué solo se pueden representar determinadas acciones.

En primer lugar, porque ese espectáculo de una realidad controlada está “atemperado”, tiene un temple especial dado por el toque artístico del poeta durante su creación y lo que ahí “sucede”, y pese a que está sucediendo, no tiene nada que ver con lo que “realmente sucedió”. El acto, la acción teatral, es solo reflejo de una realidad más cruda y sin atemperar. En segundo lugar, en esa abstracción teatral, al estar fuera del ya dicho orden real y causal, de alguna manera, ocurre un efecto purificador (καθαρτής), que aligera el peso de la realidad, aumenta exponencialmente los efectos contrarios (el exceso, ὑπερβολή; la insuficiencia, ἔλλειψις) y produce la catarsis (καθάρσις) cuya natural consecuencia es la delectación frente a la obra poética como lo es la tragedia. De este modo la καθάρσις, mediante un lenguaje deleitable (ἡδυσμένῳ λόγῳ) hace que tanto lo tremebundo como lo miserando se experimenten sin dolor ni grave perjuicio (ἄνώδυνον και οὐ φθαρτικόν).²⁰⁹ En este punto, volvemos al tópico acerca de la delectación, pero no de cualquier placer del ánimo y de los sentidos, sino de aquel que educa y purifica; esa crítica ofrece, por ejemplo, un contraste interesante con el pensamiento de Platón. Su maestro criticaba también a los poetas porque sus obras solo se quedaban en una simple imitación de apariencias (φαντάσματα) y no de la realidad verdadera (ἀλήθεια).²¹⁰

²⁰⁷ García Bacca, “Introducción” a la *Poética* de Aristóteles, p. XLIII.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. XLV.

²⁰⁹ Arist. *Po.* 1449 b.

²¹⁰ Las opiniones de Platón sobre este tema están en su *República*; da lugar a este tema en los libros II y III e intenta resolverlo en el X. Sobre la poesía y la tragedia, opina: “A propósito, continué, muchas otras razones tengo para pensar que hemos fundado nuestra ciudad con acierto incomparable, y esto lo sostengo sobre todo cuando reflexiono en nuestro reglamento sobre la poesía. [...] El de no acoger de ningún modo poesía alguna de carácter imitativo. Con claridad excepcional se torna evidente su exclusión, creo yo, ahora que hemos distinguido y separado cada una de las formas del alma. [...] A vosotros puedo decirlo, porque no iréis a denunciarme a los poetas trágicos ni a todos los demás que practican la imitación. Parece que todas estas obras causan estragos en la mente de cuantos las escuchan, si no tienen como contraveneno el conocimiento de lo que estas cosas son en realidad.” *R.* X, I, 585 a – b. “Bien lejos de lo verdadero está, pues, el arte imitativo; y si puede producirlo todo, al parecer, es en razón de que no alcanza sino muy poco de cada cosa, es decir su simulacro.” *R.* X, c, 598 b; “Después de esto, proseguí, habrá que considerar la tragedia y a su jefe, que es Homero. Según lo hemos oído de algunos, en efecto, estos poetas tienen un conocimiento no solamente de todas las artes, sino también, en el orden de las cosas humanas, de todo aquello que atañe a la virtud y al vicio, e

En términos generales, ¿qué puede decirse entonces de la tragedia y la peculiar delectación que provoca? Que esta depende del tipo de reproducción imitativa que se elija a la hora de la composición poética de esta índole y que estas dos experiencias, el temor y la compasión aligeran, decididamente, la realidad porque atemperan la que el espectador está presenciado, la expurgan de “todo exceso y defecto, de pretensiones desorbitadas, de terrores y temblores”.²¹¹ La tragedia griega, según Aristóteles, representa acciones con acciones mediante una mimesis no narrativa (más propia de la epopeya que gusta de recitar, como ya se ha visto, extensos poemas con las acciones de los varones ilustres del pasado) e imita solo aquellos cuyas prendas de excelencia vayan más allá de lo ordinario. Mientras se cumplan estas condiciones, Aristóteles les otorgará la carta de auténtica obra de arte.

Ahora que se ha esbozado de manera general el complejo entramado que subyace a las proposiciones aristotélicas acerca de la obra poética en general, será pertinente trazar las referencias hacia la tragedia griega. El análisis de Aristóteles quizá estaba centrado en la poesía como forma de imitación de lo real. Las formas literarias, por supuesto, fueron la tragedia, la epopeya, la comedia y la poesía ditirámbica, e imitaban y reproducían por medio del ritmo, las palabras, la armonía o todas juntas a la vez según del género que se tratara. Para él, la poesía lo abarcaba todo. Se reconocía como poesía aquello que tenía métrica, es decir, aquellas cosas compuestas “artísticamente”, por lo que era *communis opinio* en su época que el pueblo vinculara “el nombre de la poesía a la métrica; llama a algunos poetas a los que dan a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música”²¹² y, como no había diferencia en la forma como estaban compuestas las obras, estas solo se distinguían entre sí en aquello “en que” hacían la imitación.

Sin embargo, no todo era digno de imitarse. Como ya se ha apuntado, solo las cosas buenas y bellas de ver eran objeto de imitación. Todo aquello que era su contrario, ciertamente no quedó en el silencio, pero para ello se ocuparon otros géneros que indicarían con precisión que se trataba de caracteres nada respetables dignos de todo repudio.

incluso de las cosas divinas, toda vez que el buen poeta, si ha de componer bellamente aquello que compusiere, ha de hacerlo necesariamente con conocimiento; en caso contrario, no será capaz de componer. Debemos examinar, por consiguiente, si estas gentes, al toparse con tales imitadores, no han sido víctimas de una ilusión; si no se han percatado, al contemplar sus obras, de que se hallan a triple distancia del ser, y que es fácil hacer poesía para quien no conoce la verdad. Porque sus obras no son sino ilusiones y no realidades; y si algún valor tiene aquella tesis, será porque los buenos poetas en realidad conocen aquello de que hablan tan bien, a juicio de la mayoría.” *R. X*, II, 1598 b – 1599 a.

²¹¹ La poética, incluso, es un término medio entre Historia y Filosofía. Arist. *Po.* 1452 b 5; 1460 b 18-21.

²¹² Arist. *Po.* 1, 1447 b, 13-16.

Aristóteles pone como ejemplo a Homero, en cuyas obras aparecían ensalzados los mejores (héroes) y a Aristófanes que ridiculizaba a los peores, y como todo esfuerzo imitativo no estaba limitado únicamente a la literatura, mencionó también los casos de los pintores Polignoto,²¹³ Pausón²¹⁴ y Dionisio,²¹⁵ que representaron a los mejores, a los peores y a los iguales, respectivamente. La tragedia y la comedia, según Aristóteles, eran las formas en que se representaba lo mejor y lo peor, por lo que al tener a la vista estas consideraciones, las diferencias de la imitación de la realidad radicarían fundamentalmente en “qué” se representaba ante los espectadores, en los “objetivos” y en la “manera” en cómo se reproducían.²¹⁶

Cuando Aristóteles aborda la historia de la tragedia griega, lo hace con la misma precaución que nosotros en esta época. Él tampoco sabía de manera precisa el momento de su aparición,²¹⁷ pero contaba con generalidades que le daban una idea más o menos clara para señalarla. Según él se había originado en el pasado a partir de los cantos fálicos y se fue desarrollando poco a poco hasta llegar a ser un género educador. De este modo llegó la tragedia a manos de Esquilo quien la transformó al poner en escena a dos actores y perfeccionó su lenguaje de tal manera que su dignidad era, ya no fabulesca ni mítica, sino

²¹³ Polignoto, dice, es un buen pintor de caracteres morales. Arist. *Po.* 1450 a, 26-27. Según Pausanias que vio sus pinturas en la Lesque de los cnidios, dijo que fue tan bueno y el prestigio de sus obras era tal que por eso le dieron la ciudadanía ateniense. Paus, X. 25-31.

²¹⁴ Pausón era un pintor (más propiamente, al parecer, un caricaturista) pobre pero muy famoso. Vulgar, también. Aristóteles advertía: “En las demás sensaciones no se da imitación alguna de los estados morales, por ejemplo, en las del tanto y el gusto, y débilmente en las de la vista (Hay figuras, es cierto, representativas del carácter, pero en grado reducido, y no todos perciben sensiblemente dicha representación. Además, no son propiamente imitaciones de estados morales, sino que más bien son apenas signos de ellas las figuras y colores, y estas indicaciones aparecen en el cuerpo en las pasiones. En la medida, sin embargo, que hay diferencia en los efectos de esta contemplación, *no deben los jóvenes contemplar las obras de Pausón*, sino las de Polignoto y demás pintores y escultores de inspiración moral).” El subrayado es mío. Arist. *Pol.* 5, VIII, 1340 a, 28-38. Es probable, por otro lado, que a los ojos de Aristófanes fuera bastante simpático. Lo menciona por lo menos tres veces en sus obras; en Ar. *Plu.* 602: “Llama a Pausón, tu compañero de guateques”; Ar. *Tesm.* 947-949: “Ea, dancemos ahora nosotras como es propio que hagan aquí las mujeres, cuando en las horas santas llevamos a cabo los sagrados misterios de las dos diosas, que Pausón reverencia ayunando” y Ar. *Acar.* 854-855: “Tampoco en tu mercado se burlarán de ti el bribonazo de Pausón...”. El sentido satírico, está a la vista.

²¹⁵ Es curiosa la mención de Aristóteles justamente sobre la diferencia de caracteres representados en sus pinturas. Sobre la fama de este pintor, solo algunos le registraron además de Aristóteles (*Po.* 2, 1448 a, 6-7). Claudio Eliano dice: “Polignoto de Tasos y Dionisio de Colofón eran pintores. Polignoto realizaba pinturas de grandes dimensiones y ganaba los concursos con sus figuras de tamaño natural, mientras que las obras de Dionisio imitaban a la perfección la técnica de Polignoto, salvo en el tamaño: sentimiento, carácter, uso de las poses, delicadeza de los tejidos y demás.” C. E. *Hist. Var.* IV, 3.

²¹⁶ Arist. *Po.*, 3, 1448 a, 24-28.

²¹⁷ Así como tenía sus dudas acerca de dónde y cuándo había aparecido la tragedia, lo mismo sucedía con géneros literarios relativamente recientes como los géneros socráticos, aun cuando grandes autores como Platón, Jenofonte y menores como Antístenes, Esquines, Critón y Fedón circulaban todavía. Arist. *Po.* 1447 b, 1, 12.

excelsa. Posteriormente, Sófocles añadió un actor más a los dos ya contados para enmarcarlos en un escenario decorado que ideó para sus representaciones; a partir de entonces “de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad.”²¹⁸ A diferencia de Aristófanes, Aristóteles consideró que la máxima perfección del género trágico se alcanzó con Sófocles,²¹⁹ aunque no reservó comentarios elogiosos para Esquilo (autor del que incluso en su época se sabían pocas cosas) y Eurípides (al que defendió en varios pasajes acerca de la perfección de que muchas de sus obras terminaran en desventuras).²²⁰

En contraste con la epopeya, cuya duración era indeterminada a causa de la cantidad de sucesos que podía narrar, la tragedia solo se circunscribía a “un periodo solar”,²²¹ es decir, un solo día. Las puestas en escena de tres tragedias y un drama cómico no podían exceder esa cantidad de tiempo, en contraste con la epopeya, cuya lectura –mas no representación– podía durar cuantos días fuera necesaria la lectura de un poema de grandes dimensiones como la *Ilíada*. Lo plasmado en las tragedias, según Aristóteles, únicamente podía ceñirse a “acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte”²²² y la “imitación de varones en acción, no simple recitado e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza”,²²³ por lo que no tenían cabida personajes como los de Aristófanes ni mucho menos podían escenificarse acciones tan abominables como un asesinato. La nobleza del género no podía admitir tales licencias ni transgresiones.²²⁴

La *Poética*, a pesar de advertir con precisión los anteriores elementos, registra un cambio sensible en la forma de expresión de los personajes. Para él, en tiempos de Esquilo las tragedias estaban escritas en el lenguaje de la política por el interés que suscitaban aquellos momentos de definición frente al otro griego, a los otros bárbaros, mientras que en los de Aristóteles el lenguaje retórico era el que con más frecuencia se utilizaba.²²⁵ ¿Qué implicaciones tenía esto? La retórica podía admitir las variaciones que fueran necesarias

²¹⁸ Arist. *Po.* 4, 1449 a, 20.

²¹⁹ White, “Aristotle’s favorite tragedies” en *Essays on Aristotle’s Poetics*, pp. 221-240.

²²⁰ Arist. *Po.* 13, 1453 a, 23-26.

²²¹ Arist. *Po.* 5, 1449 b, 12-14.

²²² Arist. *Po.* 6, 1449 b, 24-26.

²²³ Arist. *Po.* 6, 1449 b, 26-28.

²²⁴ Ar. *Ra.* 1051.

²²⁵ Arist. *Po.* 6, 1450 b, 6-8.

según el uso de sus herramientas, lo cual se alejaba de “decir lo que cada cosa es en sí misma, y lo que con ella concuerde”.²²⁶ Claridad, pues, era lo que faltaba en las obras contemporáneas que, puede percibirse, no le agradaban demasiado, porque para el filósofo la dicción o léxico era tan importante como para darle la categoría de herramienta hermenéutica, puesto que decir no era sino “la interpretación de ideas mediante palabras”,²²⁷ en prosa o en verso, lo mismo equivalía si estaba bien aplicado.

La maestría en el lenguaje se consideraba fundamental porque podía tener efectos extraordinarios en los espectadores. Con bastante humor, Aristóteles declara que ciertamente este aspecto debería ser primordial por parte de los compositores de tragedias, aunque reconoce que en buena medida el éxito de una tragedia respondía, no al artificio de la trama (porque había tragedias muy malas que aun así se representaban) sino en el trabajo de otro artífice, el escenógrafo, cuyos trabajos a veces eran “más importantes que los de los poetas mismos”.²²⁸ El registro de las principales transformaciones de la tragedia a lo largo de su historia, comparada con la de la comedia, fue bastante más generoso que con aquella, porque había más datos y ejemplos. Para él, como se ha visto, la tragedia es un género bastante completo puesto que todos los elementos de los poemas épicos pueden encontrarse en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya. ¿Por qué? Porque se ocupa de algo específico y tiene objetivos claros, tal como se muestra a continuación.

En virtud de que la tragedia es una “reproducción imitativa de acciones esforzadas”²²⁹ en la que lo más importante, por sobre todas las cosas, es la trama. Según Aristóteles, lo que “más habla en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama” como las peripecias (περιπέτεια) y el reconocimiento (ἀναγνώρισις), “es necesario que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen por donde quieran”²³⁰ sino que se sirvan lo más posible de las normas que conducen a la belleza, a la belleza deleitable consistente en “magnitud y orden”,²³¹ en el cual el continuo suceder esté perfectamente adecuado a un tiempo límite, preciso, en el que la amplitud de la tragedia

²²⁶ Arist. *Po.* 6, 1450 b, 4-5.

²²⁷ Arist. *Po.* 6, 1450 b, 17-20.

²²⁸ Arist. *Po.* 6, 1450 b, 20-21.

²²⁹ Arist. *Po.* 6, 1449 b, 24-31.

²³⁰ Arist. *Po.* 7, 1450 b, 33-35.

²³¹ Arist. *Po.* 7, 1451 a, 38.

abarque sin problema alguno una serie de “acontecimientos ordenados, por verosimilitud o necesidad de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna”.²³²

Esta disposición de una equilibrada trama en la que los elementos que la constituyen están acomodados de tal forma que producen belleza deleitable, en perfecta armonía con la sistemática posición de los acontecimientos que dirigen la acción, son los que por principio deben ser considerados por los trágicos para componer sus dramas. Aristóteles, en este minucioso análisis de las partes constitutivas de la tragedia, advierte que también hay un número determinado de ellas que hacen a la obra dramática una obra poética por excelencia: 1) el argumento, 2) los caracteres éticos, 3) el recitado o dicción, 4) las ideas, 5) el espectáculo y 6) el canto.²³³

Todas estas partes tienen que presentarse, ser plenamente identificables. La obra poética debe considerar esta enunciación como los elementos indispensables en la preparación de una trama y ha de observar el compositor que todos ellos estén en unidad de imitación de la que resulta, en el contexto aristotélico, la unidad del objeto en que la acción a imitar sea “una e íntegra y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o mude se cuarte y descomponga el todo, porque, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo”.²³⁴

Por ello, el trágico que componga dramas no solo debe estar consciente de esta disposición, sino de lo que implica hacerlo desde el punto de vista poético e histórico. ¿Por qué? Aristóteles está convencido de que la poesía y la historia tienen profundas diferencias conceptuales y de perspectiva que diferencian sus tareas. Buena parte, si no es que toda la literatura de la antigüedad, se escribía en diferentes modalidades de verso, por lo que no era raro decir que un personaje como Empédocles era un poeta igual que Homero,²³⁵ aunque trataran temas absolutamente diferentes como la observación de la naturaleza y la narrativa poética de acontecimientos casi mitológicos; o bien, que “si fuera posible poner a Heródoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia”.²³⁶ ¿En qué radica la diferencia? En que la poesía trata de lo universal y la historia de lo singular. Aristóteles considera que se habla de universal cuando se dice “qué cosas verosímil o necesariamente

²³² Arist. *Po.* 7, 1451 a, 14-15.

²³³ Arist. *Po.* 6, 1450 a, 7-14.

²³⁴ Arist. *Po.* 8, 1451 a, 34-35.

²³⁵ Arist. *Po.* 1, 1447 b, 17-23.

²³⁶ Arist. *Po.* 9, 1451 b, 1-11.

dirá o hará tal o cual por ser tal o cual”²³⁷ y en singular cuando se dice qué hizo o qué le acaeció a tal personaje. De todo lo anterior, resulta que por ello “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia”,²³⁸ frase que desde entonces ha dado mucho qué comentar a los historiadores y a los filósofos al tratar de elucidar qué fue lo que exactamente quiso decir el estagirita con ello.

En todo caso, la empresa filosófica de la poesía es uno más de los argumentos por los cuales este trabajo ha decidido usar a la poesía como una fuente poco ortodoxa para conocer un tema como la manifestación poética de la muerte entre los griegos. La muerte, como tema absolutamente universal requiere, de manera irremediable, de fuentes y herramientas cuya empresa sea también la universalidad. Empero, no puede uno atenerse a este argumento. En la época clásica, la diferencia entre la poesía e historia, mito e historia, estaba dada solo en lo verosímil. La historicidad de la tragedia, de los temas de la tragedia, no estaba en duda: nadie podía imaginar alguna extravagante idea que pusiera en tela de juicio la existencia de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes o Telefón, que son los autores que menciona el filósofo y que formaban parte de la historia que los griegos transmitían de generación en generación. El poeta tenía el deber de respetar la tradición, o por mejor decir, no apartarse de lo que ellos consideraban historia.²³⁹

Ante ello, la adecuada composición de tragedias exigía que se conservaran estos nombres “históricos” como condición de excelencia, marca de lo verosímil, de lo creíble: “Deben conservarse los nombres históricos, porque solamente lo posible es creíble, que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible.”²⁴⁰ El trabajo del trágico, pues, no solo estaba vinculado a la poesía, a la composición de una trama en equilibrio con las seis partes mencionadas por Aristóteles. Aún más: la composición de la tragedia, como género educativo del pueblo de Grecia, implicaba un profundo conocimiento de la historia “real” que guardaba entre sus líneas la sabiduría que requería la polis para subsistir, como ya había señalado el mismo Aristófanes en su tiempo.

Por esta razón, el poeta no debía ocuparse de otra cosa sino de la trama, no de las métricas. Para el filósofo era mucho más importante poner atención en cómo se iba a contar

²³⁷ Arist. *Po.* 9, 1451 b, 8-9.

²³⁸ Arist. *Po.* 9, 1451 b, 5-7.

²³⁹ Arist. *Po.* 14, 1453 b, 14, 23 ss.

²⁴⁰ Arist. *Po.* 8, 1451 b, 15-18.

una historia, cómo los personajes interactuaban entre sí de acuerdo con su carácter y de cómo esta dinámica representaba algo más que el personaje en sí mismo. El poeta, en última instancia, no dejaba de ser poeta solo porque tomaba como tema de sus composiciones algo “realmente sucedido” y no como “debiera haber sucedido”,²⁴¹ sutil diferencia entre lo que es y lo que puede ser, entre cómo se cuenta y cómo debe ser contado para que alcance su verdadero ser poético, porque “no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles, y por tales aspectos el poeta lo es de ellas”.²⁴² En forma inversa, el historiador no deja de serlo únicamente porque se acerca a la poesía, a las cosas como debieron ocurrir para de ello sacar, en el sentido laxo de la palabra, lo que en apariencia ocurrió en tiempos pasados e imaginar cómo ocurrió el asunto o cómo se procesó en su momento determinado fenómeno que, desde la posición actual del historiador, se convierte en histórico, historiable.

La *Poética* continúa su análisis de la tragedia al poner énfasis en otro aspecto de relevancia: el uso del recurso a lo tremebundo y miserando. Este tópico, después del análisis que Aristóteles realizó en su momento, será el que domine la perspectiva hasta bien entrada la época moderna, ya que al deleite de la tragedia, producto de esta admiración por el terror y la conmiseración, será a lo que se reduzcan los comentarios emitidos por los estudiosos desde sus perspectivas, tal y como se verá con más nitidez a partir de la mención de los juicios renacentistas del siglo XVI hasta los ilustrados del siglo de las luces, que solo comenzarían a cambiar luego de la revolución filológica de ese siglo hasta la introducción de otros métodos de análisis históricos, literarios y filosóficos del siglo XX y XXI.²⁴³

En su momento, Aristóteles propuso que un recurso efectivo de la tragedia para educar al pueblo era esta admiración por el miedo a la desgracia y la empatía con la mala ventura, emociones inducidas mediante recursos como la peripecia²⁴⁴ y el reconocimiento.²⁴⁵ El primero de ellos es herramienta obligada en toda tragedia y consiste en la inversión de cosas en sentido contrario, aplicada de manera particular a los héroes que potencian sus hazañas gracias a este viraje en su destino.²⁴⁶ El segundo²⁴⁷ también es una inversión, pero esta vez no en el sentido del destino, sino de la percepción de las cosas, un cambio “de

²⁴¹ Arist. *Po.* 7, 1451 a, 36-38.

²⁴² Arist. *Po.* 9, 1451 b, 32-33.

²⁴³ Vid. López Eire, “De la *Poética* de Aristóteles a la *Poética* moderna”, pp. 155-246.

²⁴⁴ Arist. *Po.* 11, 1452 a, 22-28.

²⁴⁵ Arist. *Po.* 11, 1452 a, 29-33.

²⁴⁶ Arist. *Po.* 13, 1452 b, 30-38; 13, 1453 a 1-6.

²⁴⁷ Hay varios tipos: a) por señales, b) por artificio del poeta, c) por recuerdo, d) por raciocinio y falso razonamiento y e) sacado de los hechos mismos. Arist. *Po.* 16, 1454 b, 1-36; Arist. *Po.* 16, 1455 a, 1-22.

ignorancia a conocimiento que lleva amistad o a enemistad de los predestinados, a mala o buena ventura”.²⁴⁸ Hasta aquí las partes formales y esenciales de la tragedia griega según el filósofo de Estagira.

Las apreciaciones finales de Aristóteles suelen volver a temas tratados al principio, pero con un poco más de precisión. Por ejemplo, regresa al asunto sobre la composición de la tragedia en sus partes: debe estar definida, ordenada, equilibrada, armónicamente desarrollada para que la trama en su conjunto parezca de tal magnitud que resulte fácilmente retenible en la memoria y componer tanto tramas como argumentos “con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escaparán las contradicciones ocultas”.²⁴⁹ Por ello, el actor debe combinar, o por mejor decir, completar la composición poética con “gesto y actitud” porque el vigor de sus ademanes representará de forma adecuada las acciones y juntará efecto trágico y emoción humana.²⁵⁰ ¿De quién es este tipo de arte poético? Aristóteles responde a esta pregunta al expresar que es “propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de estos, por su potencia de éxtasis”,²⁵¹ solo así la trama, el artificio del escenógrafo y el talento del actor culminarán el sentido último de la tragedia.

Las partes concernientes a los episodios y el desarrollo, las especies de tragedia²⁵² y la recomendación (otra vez recordada) acerca de que no debe hacerse de trama de epopeya trama de tragedia y considerar al coro como uno de los personajes, tal como lo hacía Sófocles, así como la dicción y el apropiado discurso (nuevamente evocado) empeñado en demostrar y deshacer razones, conmover pasiones, agrandar, empequeñecer, son los apuntes finales de Aristóteles respecto de este género. La disposición aparentemente desordenada de estas precisiones cuadra con la hipótesis de García Bacca acerca del origen de la *Poética* como apoyo para las lecciones de preceptor²⁵³ de Alejandro. Aunque contiene extraordinarias recomendaciones para la ajustada composición de una tragedia que habría de estimarse verdadera obra de arte, parece que en los siglos posteriores no tuvo ningún impacto quizá por

²⁴⁸ Arist. *Po.* 11, 1452 a, 29-33.

²⁴⁹ Arist. *Po.* 17, 1455 a, 23-27.

²⁵⁰ Arist. *Po.* 18, 1456 a, 21.

²⁵¹ Arist. *Po.* 15, 1455 a, 31-35.

²⁵² Los tipos de tragedia según Aristóteles son: a) intrincada, b) sencilla, c) patética, d) ética.

²⁵³ García Bacca, *Introducción*, CIX-CXI.

la forma tan desordenada²⁵⁴ como se transmitió a la posteridad o porque sencillamente ya no existía el interés en las generaciones que sucedieron a Aristóteles.²⁵⁵

Horacio, poesía y tragedia antiguas

Otro de los personajes ilustres de la antigüedad que dejó una muy peculiar opinión acerca del arte poético y de la tragedia, por supuesto, fue Quinto Horacio Flaco.²⁵⁶ La tradición transmitió, entre las obras que a él se le pueden atribuir, un *Ars poetica* singular que no se parece a la de Aristóteles. El estilo y la forma en que están compuestos difieren y puede decirse que es diametralmente distinta, incluso en sus intenciones a la obra del filósofo griego. Mientras que la obra de Aristóteles aparenta ser una obra sin demasiado orden –por aquello de que supuestamente fueron notas para un curso– posee una estructura claramente ideada, temas bien delineados y perfectamente trazados en su sistema de pensamiento, la de Horacio está escrita en forma de epístola.

No pretende, según se ha dicho a lo largo del tiempo, establecer ninguna regla sobre cómo es que ha de componerse una obra de arte literaria en cualquiera de los géneros. Sugiere, con aforismos, una serie de recomendaciones sobre aquellas cosas que no hay que hacer, que hay que evitar, para conseguir el justo medio y la claridad de expresión. Tópicos como la unidad, el *aurea mediocritas* –componente esencial esparcido en buena parte de su obra–, la medida, las bien definidas partes en que están compuestas las obras en sus diversos géneros y los elementos fundamentales de toda trama. Se hermanan de alguna manera con las opiniones ya vertidas sobre esos asuntos por el mismo Aristóteles, pero que curiosamente no están vinculadas en los análisis que sobre ella se han propuesto. Al contrario, tienden a hacer cierta diferencia entre ellas. La forma y el fondo parecen ser tan diferentes, pero es el vínculo del arte poético el que las une invariablemente.

En este sentido, no solo es pertinente preguntarse acerca del origen de esta epístola que se convirtió, por su elegancia, en programa del clasicismo latino y referente a lo largo de

²⁵⁴ Opinión compartida sin reservas por Manfred Fuhrman, *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁵ “La *Poética* –y por ella entiendo yo únicamente el escrito que ahora poseemos– quedó, como la *Retórica*, sin influjo sobre el desarrollo inmediato. Para Teofrasto y su generación la problemática, evidentemente, ya no era en absoluto actual. Todos los intentos de descubrir huellas del conocimiento de nuestro escrito en la época helenística, no han tenido éxito”. Y vale decir, que tampoco en la época romana. Solo hasta el Renacimiento tuvo un nuevo auge. Düring, “Retórica, poesía y tragedia” en *Aristóteles*, p. 289.

²⁵⁶ Venusia, 65 a. C. – Roma, 8 a. C.

toda la historia de la literatura occidental, sino también en qué medida están emparentadas las opiniones de Horacio con Aristóteles, en qué coinciden, cómo se diferencian y sobre todo cuál es el juicio que tiene sobre la tragedia, todo ello en virtud de la citada postura de Düring que propuso la nula influencia aristotélica en los escritos de esta índole. Según lo anterior, cabe preguntarse: ¿es posible que la postura de Aristóteles expresada en la *Poética* no haya tenido ningún eco? Si eso fuera cierto, ¿en eso radica la diferencia esencial entre la tragedia griega y romana? Y en todo caso, si aceptamos que pudo haber alguna influencia ¿por qué son tan diferentes? Tiene, desde mi punto de vista, una clara relación, mas no dependencia, y fue probable que los dichos de Aristóteles impactaran de esta manera secundaria de forma oral o con los comentarios que lograron filtrarse en los manuales de retóricas tan frecuentes en la antigüedad clásica. Quizá algunos de sus datos biográficos aclaren el punto.

La historia de este poeta está ligada al siglo áureo de la literatura latina y enmarcada en el periodo que va de los últimos años de la república hasta el establecimiento y conclusión del principado de Octavio, después Augusto, conocido como el clasicismo romano en muchos ámbitos. Fue una época de transiciones, con severos cambios que hicieron ver, en este caso, la historia y la literatura de un modo diferente de como se había concebido en el pasado, del mismo modo en que cambió el ejercicio de la retórica cuyas artes estaban al servicio de causas determinadas por el delicado momento histórico que atravesaba Roma. En este contexto, sin Horacio y otros contemporáneos suyos como Mecenas²⁵⁷, Virgilio, Propertio, por un lado, y Mesala Corvino,²⁵⁸ Tibulo, Lígdamo²⁵⁹ y Suplicia por otro, sin dejar de mencionar a Ovidio, no puede entenderse el esplendor de esa nueva época a la que

²⁵⁷ El círculo de Mecenas estaba señalado como el grupo de poetas “oficial” muy cercano a Augusto. Durante mucho tiempo, se manejó la versión de que estaban encargados de hacer la “propaganda de adormecimiento” al servicio del *príncipeps*. Hoy ya no se sostiene esta postura y más bien se le ha dado un cariz diferente, en el que la poesía estaba al servicio no de los afanes caprichosos de un necio emperador, sino de la política y la moral propias de la era augustea. Solo por mencionar algunas posturas, cfr. A. Piccarolo, *Augusto e seu século*, p. 229 ss; Agustín Millares, *La literatura latina*, p. 84; Pierre Grimal, *El siglo de Augusto*, p. 52 ss; Bieler, *Historia de la literatura romana*, p. 226; Bickel, *Historia de la literatura romana*, pp. 81, 103 ss; Michael von Albrecht, *Historia de la literatura romana...*, 1997, pp. 667 ss.

²⁵⁸ Pertenecía al bando “opositor”. Estudió en Atenas en los mismos años que Horacio y al igual que él, abrazó la causa de Bruto. Aunque perdió y fue permitida su vuelta a Roma —no sin antes haber demostrado sus parientes que estaba fuera de la ciudad en el momento en el que César fue asesinado— nunca abandonó sus principios republicanos, pero se abstenía de pronunciarlos en público para no molestar a Augusto. Su amistad con los poetas Horacio y Ovidio, aunada a la tolerancia del emperador hacia él, demuestra que la cordialidad siempre estuvo de por medio, aunque no coincidieran en sus posturas políticas. Sus escritos sirvieron de fuente al menos a Suetonio (*Aug.* LVIII, LXXIV) y Plutarco (*Brut.* 40, 41, 45...).

²⁵⁹ Sobre este autor, se duda mucho sobre su existencia. Se ha dicho que pudo haber sido un seudónimo de Ovidio cuando era joven o su hermano mayor. También que pudo haber sido esclavo de algún poeta del círculo de Mesala. Sus supuestas obras están contenidas en el tercer libro de elegías de Tibulo, siempre con la sospecha que una cuestión de esta naturaleza suscita.

pertenecen y de la cual dejaron constancia en sus obras, vistas siglos después como la “poesía de invernadero” –a decir de Rostagni- o como verdadera propaganda imperial al servicio de Augusto.

Las historias literarias sobre este periodo suelen apuntar, casi de manera unánime, a que la toma del poder heredado por César a Octavio y el florecimiento de las letras se debió a una feliz coincidencia, afirmación que no deja de tener sus aciertos, así como las dudas que una postura tan cómoda como esta puede generar. Al igual que en Grecia, la literatura de Roma había iniciado supuestamente con Ennio, igual de oscuro y polivalente que Homero, continuando la senda por escritores cuyos nombres permanecen en la memoria gracias a referencias de segundo orden –como el caso de Marco Pacuvio, Estacio Cecilio (extraordinario imitador de Sófocles), Lusio Lavino, Trabea, Aquilio, Atilio y Plaucio- pasando por Catón, Terencio y Plauto hasta llegar a Cicerón cuya obra se conservó aparentemente en su totalidad. De este modo, la tradición de las letras, cargada por las circunstancias históricas más hacia la retórica,²⁶⁰ no había estado despoblada hasta antes de la aparición de toda esta nómina de autores activos en el siglo de Augusto.

Horacio nació hacia 65 a. C. en Venusia en los límites con Apulia y Lucania. Era hijo de un liberto quien, preocupado por su formación, le mandó a estudiar a Roma que en ese tiempo fue señalada como el asilo y centro de comunicación de las letras griegas, invernadero de la lengua y arte helénicos.²⁶¹ El auge de la ciudad le permitió entrar en contacto con la fuerte influencia helenística que cada vez más permeaba entre las clases cultas. Las campañas de César en Alejandría cuyo objetivo era, entre otros, nombrar un nuevo rey –aprovechando la disputa dinástica entre Cleopatra y su hermano- avivó más la influencia helenística hacia Roma,²⁶² que tocó al joven Horacio recibir en una etapa decisiva en su formación literaria.

Ante ello, por esa época no resultaba difícil encontrar opiniones acerca de que “los alejandrinos eran los verdaderos clásicos”, o por lo menos esa noción se arraigaba cada vez

²⁶⁰ La retórica, elemento indispensable para acceder a cargos públicos y herramienta primordial en la política, era cultivada con más ahínco que las “otras” letras como la poesía vistas como ejercicio, en un principio, propio de esclavos, luego por gente de elevada condición. La circunstancia histórica de Roma había propiciado el auge de este género y llegó a su máxima expresión en la elegancia de Cicerón. Cuando la República dio paso al Imperio, las voces emanadas de este género se silenciaron un poco, no solo por prudencia política, sino por la relativa paz que con el gobierno de Augusto se percibió en Roma, una tranquilidad que, a decir de Pierre Grimal, “devolvió la alegría de vivir a los hombres” –*op. cit.*, p. 84- lo que dio lugar a otros géneros como el descrito aquí.

²⁶¹ Mommsen, *Historia de Roma*. L. V, p. 596.

²⁶² Isenberg, *Julio César*, pp. 119-135.

con más frecuencia entre los estudiosos.²⁶³ Por esos años, parece que fueron notorias ya sus dotes para la composición. Cuando se dio la oportunidad, se dirigió hacia Atenas para escuchar las lecciones de los filósofos griegos de la época y entrar en contacto con toda la tradición que la Grecia cautiva podía ofrecer.²⁶⁴ Se nutrió de conocimientos en las excelentes bibliotecas que seguramente había, leía todo lo que hallaba y consultaba lo más que podía.²⁶⁵ Probablemente es en este momento cuando conoció las obras de Aristóteles y es seguro que leyó las obras que se conservaban, como la *Poética*, por ejemplo. De este modo, la influencia helénica fue creando una suerte de amalgama que fundió a Grecia y Roma, de manera temporal, en una única cultura de la antigüedad,²⁶⁶ sin anular la tradición y el fundamento romano, que aceptaba lo que tenía de bueno, útil y bello el pensamiento griego.²⁶⁷

En las aulas atenienses donde escuchaba lecciones Horacio, de repente los jóvenes romanos que ahí se instruían se iban enterando de la delicada situación que se vivía en Roma: Julio César había sido asesinado no hacía mucho y Antonio –cesarista- y Octavio –hijo adoptivo del dictador- estaban dispuestos a continuar con su programa. Bruto, en cambio, decidió tomar un camino distinto en el que fue acompañado por partidarios fieles como Domicio, Atenobardo y Licinio Lúculo, este último pariente suyo, además de Favonio y Flavio, político y banquero, respectivamente, importantes pero caídos hacía poco en desgracia por las tensiones políticas vividas en Roma.²⁶⁸

El general romano solicitó el apoyo de todos los que apoyaran su causa y pronto organizó un contingente. Horacio tomó el partido anticesariano,²⁶⁹ se alistó y fue nombrado comandante de legiones. Dirigió, combatió lo mejor posible, mas Antonio y Octavio habían de triunfar sobre Bruto y Longino en la batalla de Filipos en 42 a. C. El joven poeta quedó en la ruina. Su descontento lo expresó en diversas ocasiones²⁷⁰ y aunque perdió ante el imperio, nunca dejó de ser ni pensar como republicano. A su regreso a Roma tomó empleo

²⁶³ Mommsen, *op. cit.*, p. 584.

²⁶⁴ Hor. *Epist.* II, 1, 56.

²⁶⁵ Roma adoptó casi íntegro el programa educativo de los griegos. Cicerón (*Tusc.* I, 1; 3) señalaba: “los nuestros o lo inventaron todo por sí mismos más sabiamente que los griegos, o las cosas recibidas de aquéllos, las hicieron mejores, al menos las que habían determinado como dignas de trabajar” cuando que “Grecia nos superaba en doctrina y en todo género de letras pues [...] existe entre los griegos el género más antiguo de poetas, ya que Homero y Hesíodo existieron antes de fundada Roma”.

²⁶⁶ Bickel, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁷ Piccarolo, *op. cit.*, p. 235.

²⁶⁸ Syme, *La revolución romana*, pp. 248-249.

²⁶⁹ Boissier, *Cicerón y sus amigos*, p. 215.

²⁷⁰ Hor. *Epist.* II, 2, 50.

como escriba, se ganó la vida de modo modesto, pero sin dejar de componer. Una circunstancia favorable hizo que se encontrara con Virgilio, quien pronto se hizo su amigo y lo presentó, primero, al citado Mecenas –quien le regaló una finca para su solaz y completa libertad de trabajo- y el mismo luego lo llevó ante el emperador Augusto.²⁷¹ Desde entonces, se dedicó a la escritura de las *Odas* y los *Épodos*, el *Carmen saecular* y las epístolas de los últimos años de su vida, entre las que destaca desde luego la *Carta a los Pisones* (ca. 10 a. C.).

Esta epístola, desde su publicación, suscitó el interés de sus contemporáneos. Sin embargo, la duda sobre cuál fue exactamente el objetivo de Horacio surgió desde la antigüedad misma. Quintiliano²⁷² fue quien la calificó de “poética” un siglo después de haberla escrito Horacio y muchos siglos más tarde Julio César Escalígero²⁷³ la apreció como un “arte sin sistema”. Como quiera que haya sido, la normalización de su estatus como preceptiva del clasicismo tuvo una interesante historia por la transmisión y final coronación durante el Renacimiento que, con el auge de la imprenta, se difundió de manera más o menos regular. Los estudios y comentarios sobre la *Poética* no cesaron. El siglo XVII la consignó en su afán totalizador de las fuentes para la historia y el XVIII la retomó con tal vigor que en esos años hubo una elegante versión al castellano elaborada por Tomás de Iriarte.²⁷⁴

La filología decimonónica la editó y formalizó, de modo que en el siglo XX autores como E. Norden,²⁷⁵ C. O. Brink²⁷⁶ o C. Becker²⁷⁷ propusieron tesis interesantes acerca del origen y objetivos, pero sin conseguir la general aprobación de sus críticos. Sin embargo, las interpretaciones ideadas el siglo pasado no satisficieron del todo a los críticos y solo reforzaron la ya consabida percepción de que el *Ars poetica* está formada por dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas forma una “pieza maciza de teoría de la literatura clásicista” que contiene “los dogmas de la unidad y de la totalidad en la obra de arte”

²⁷¹ Fuhrmann, “El ‘Ars Poetica’ de Horacio como poema didáctico”, p. 456.

²⁷² *Inst. Praefatio*, 2; 8.3.60.

²⁷³ *Poetices, Libri VII* [1561], “*Praefatio ad Sylvium filium*” (Tomo I de la edición de L. Deitz, G. Vogt-Spira, Stuttgart, 1994) 6.7.338, *apud* Fuhrmann, *op. cit.*, p. 463; opinión sostenida y comentada ampliamente por Tomás de Iriarte en “Discurso preliminar” a la *Poética* de Horacio, pp. VII.

²⁷⁴ *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones* en la encantadora versión de Tomás de Iriarte de 1777.

²⁷⁵ *Vid.* Baumgarten, “Eduard Norden and his Students: A Contribution to a Portrait, Based on Three Archival Finds”, pp. 121-136.

²⁷⁶ *The Oxford Companion to Classical Civilization*, p. 396.

²⁷⁷ C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, pp. 194-127 citado en C. O. Brink, *Horace on Poetry. Epistles. Book II: The Letters to Augustus and Florus*, p. 451.

literaria.²⁷⁸ La segunda retoma aspectos relacionados con la persona del poeta, los errores disculpables en su obra, el carácter pragmático de la mentalidad romana y el genio desbordante que guía el proceso de sus creaciones.

A decir de Fuhrman, el tono que usa Horacio es aleccionador, conversacional, con los motivos propios de las charlas urbanas que por entonces se sostenían entre las clases cultas. Los motivos unas veces pueden ser principales, de principales pueden pasar a ser secundarios y de secundarios a principales. La dinámica ágil entreteje los tópicos de la literatura de su tiempo, pero sin desear polemizar. Al recordar la estructura de Aristóteles guiada por la intención de clarificar su postura respecto de la poesía frente a la que tenía Platón, la de Horacio es una suma de la elegancia augustea en las letras, síntesis fuertemente influida – como se ha dicho- por el helenismo y todas aquellas corrientes que le aportaron algo que consideró útil a su causa.²⁷⁹

Bickel afirma que tratar de comparar la literatura griega y latina, como en este caso Horacio y Aristóteles desde cierta perspectiva, es pisar un terreno polémico y hasta cierto punto insensato.²⁸⁰ Más controvertible resulta intentar saber lo que el poeta le debe a la tradición y lo que la tradición le debe como aportación. No es original, de ello no hay duda. Si Neoptólemo de Paros o Calímaco²⁸¹ están presentes en su obra y si hay una preferencia de trato por los géneros grandes –como el drama- sobre los chicos, es algo que tampoco se ha logrado ver con perspicuidad y, sin embargo, los viejos temas en el *Ars poetica* siguen vigentes. Ejemplos claros son la doble intención y doble efecto de la literatura y se pregunta si un poema es bello a causa del genio o de la técnica, recuerdo de la vieja sofística; la disyuntiva de si la poesía está para enseñar o para deleitar, algo ya debidamente identificado por Aristófanes;²⁸² la importancia del decoro y la forma externa de las obras que se combina con el de la severidad formal en la composición al estilo del gusto de la época.

El tono de Horacio en la primera parte de la *Epístola a los Pisones*,²⁸³ es convenientemente satírica, o a lo menos así parece y trata de los aspectos más importantes que el poeta debe considerar durante la realización de su obra. Comienza con un absurdo: el de la intención de un pintor de crear una cosa informe que solo despierte sorna o desprecio –

²⁷⁸ Fuhrmann, *op. cit.*, p. 464.

²⁷⁹ G. O. Hutchinson, *Greek to Latin. Frameworks and Contexts for Intertextuality*, p. 132.

²⁸⁰ Bickel, *op. cit.*, p. 67.

²⁸¹ Hor. *Ars*, 408.

²⁸² Arist. *Ra*, 1008.

²⁸³ Tradicionalmente dividida del verso 1 al 152.

una cabeza humana con cuello equino, plumas de diversos colores y reunido todo de modo tal que terminara espantosamente “en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer”-²⁸⁴ y por ello, recomienda el que siempre se opte por la unidad y armonía de las partes en una obra. En su opinión, las libertades que tienen los poetas y los pintores no era excusa para idear esa clase de esperpentos, porque la intención de unidad y armonía que debe guiar toda composición de esta naturaleza está en la conjunción de la belleza y la utilidad. Y así como este principio fue fundamental para expresar el fin último de su naturaleza poética, debía guardar un equilibrio que no le hiciera decir ni más ni menos, sin brevedades que oscurecieran el pensamiento ni tampoco excesos palabreros que terminaran en ampulósidades vanas.

Para evitarlo, el poeta debía elegir algo que no excediera las capacidades de quien escribe. ¿Cuántas veces no se ha visto que la materia de una composición es más grande que el “genio” literario o histórico que pretende desarrollarla? Sin duda es una cuestión vigente. En su momento el venusiano exhortó a todo aquel con intenciones de poeta que eligiera un tema adecuado a sus fuerzas y que reflexionara seriamente qué podían llevar con honra sus hombros para no caer en el ridículo.²⁸⁵ Del mismo modo que el esfuerzo por medir las palabras intentaran lograr una justa resonancia poética, Horacio recomendaba delicadeza y prudencia en el decir, cuidar la expresión de neologismos y arcaísmos absolutamente válidos que en la literatura asemejan al follaje de los árboles, “de la misma manera que los bosques cambian de hojas en el otoño de cada año, y caen las primeras, tal la vieja generación de las palabras perece, y las nacidas poco ha florecen y crecen”.²⁸⁶ Todo perece, ni siquiera la aparente inmovilidad de las palabras las salvan, no tienen asegurada la permanencia en la lengua que cambia irremediablemente con las generaciones: “Nosotros y nuestras obras nos debemos a la muerte.”²⁸⁷

La vitalidad de la lengua era un problema que no venía solo. ¿Cómo disponer de ella mediante el metro? Horacio recomendaba ponderar la utilización de los versos según lo que se quisiera expresar. Así, para tratar la epopeya ha de imitarse a Homero y para el yambo a Arquíloco, de quien se decía ferviente admirador e introductor de su ritmo y estilo en la literatura latina. La verdad es que según los especialistas, lo que había hecho era adaptar la

²⁸⁴ Hor. *Ars*, 1-5.

²⁸⁵ Hor. *Ars*, 38-40.

²⁸⁶ Hor. *Ars*, 60-63.

²⁸⁷ Hor. *Ars*, 63-64.

corrección y exigencia de la técnica alejandrina que conocía bastante bien a una parte de sus obras, lo que le hizo merecedor de ser señalado como el “Arquíloco romano”. De cualquier modo, juzgaba muy necesario atender también el género de literatura que se estaba tratando, en virtud de lo cual decía que no era lícito tocar un asunto de comedia como si fuera tragedia y una tragedia como comedia: “cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino).”²⁸⁸ Esto es muy importante porque implicaba poner mucha atención al sentimiento que se deseaba producir en el oyente para lograr que el corazón del espectador se conmoviera por el lastimero quejido del moribundo o la alegría festiva de los personajes.

Aquí tiene lugar otro tema fundamental el “decoro” en la poesía y, por extensión, en la tragedia ya que se servía de ella. Este no es más que una adecuación necesaria de la obra poética entre los diferentes componentes formales como de contenido, que lo vincula con el asunto del sentimiento, ya que esta adecuación al plano morfosemántico, de la adaptación entre género, metro y tema tratado, se manifestará de manera expresa en el carácter de los personajes. Es evidente que el decoro está vinculado no solo con el equilibrio general, sino también con la verosimilitud –no de la veracidad- para que los elementos al interior de una tragedia consigan en medio de la dinámica producir el efecto deseado: “no es suficiente que los poemas sean hermosos; deben ser encantadores y llevar el ánimo del oyente donde quieran.”²⁸⁹

Los personajes representados por el poeta deben ser atinentes a lo que marca la tradición. Las palabras pronunciadas por ellos no solo deben ser bellas al oído, sino que han de corresponder indefectiblemente a su carácter. Las voces de los dioses trágicos no pueden ser como la de los mercaderes, ni la de los héroes como la de los esclavos: “Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe, o un longevo anciano o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente...”²⁹⁰, y en la medida que esto se cumpla, no solo habrá mucha mayor verosimilitud entre el personaje, su carácter y el lugar que ocupa en la generación de sentimientos, sino que se respetará la herencia de los modelos transmitidos a la que alude Horacio en repetidas ocasiones y que remarcará con cierto aire de aforismo y le otorga valor de precepto inviolable.²⁹¹ Las últimas recomendaciones en esta primera parte se ciñen al compromiso del poeta por sostener el carácter de los personajes de principio a fin y de no

²⁸⁸ Hor. *Ars*, 93-94.

²⁸⁹ Hor. *Ars*, 99-100.

²⁹⁰ Hor. *Ars*, 116-118.

²⁹¹ “Vox exempla Graeca nocturna versate manu, versate diurna”, *Ars*, 268-269.

prometer cantar tal cantidad de cosas grandiosas que las letras no alcancen, lo cual indica que siempre es mejor construir nada fuera de propósito. Si bien los poetas y los pintores no han de rendir cuentas a nadie, tampoco han de proponerse idear excentricidades.

A partir de la explicación general de los motivos, condiciones e impulsos que el poeta debe considerar, la segunda parte de esta *Epístola*²⁹² ejemplifica el tratamiento de cada género con su respectivo caso para que no quede duda. Desde luego, es importante conocer estas opiniones en la consideración de lo diferentes que resultan las tragedias griegas de las latinas. Bickel²⁹³ ya había señalado lo polémico y desgastante que es comparar las literaturas de ambos pueblos, al afirmar que los latinos tenían un modelo clásico independiente de los griegos “en la opereta de Plauto, en la novela de Petronio en la Sátira de Horacio,²⁹⁴ en la elegía de Propertio, en la elegancia de “retoricismo” de Virgilio y Lucano del que no solo la Edad Media quedó fascinada.

El mismo especialista también reconocía que “el drama y la tragedia romanas se contentaron por largo tiempo con armar nuevas piezas con retazos traducidos de los grandes maestros áticos”,²⁹⁵ lo cual era bastante comprensible en un medio en el que el modelo griego imperaba de tal modo que al afianzar Roma sus relaciones con Grecia, se convirtió en una cultura bilingüe;²⁹⁶ que en tiempos del principado el mismo Augusto solía pensar más a menudo en griego que en latín²⁹⁷ y en que la persona que se preciara de culta podía presumir ser “docto en voces de una y otra lengua.”²⁹⁸ Sin embargo, a pesar de copiar los modelos y de inspirarse en las fuentes de la literatura de Homero, Eurípides y Menandro, las tragedias que produjeron siempre fueron pésimas,²⁹⁹ claro está, solo antes de la llegada de Séneca.

Horacio, al enumerar las partes del drama en general –independientemente de si se trata de comedia o tragedia- afirmaba que no debía presentarse ante los ojos sucesos tan poco interesantes como aquellos que solo deban ocurrir detrás de los bastidores y, sobre todo, cosas espantosas de mirar. Indicaba, para el caso de las tragedias, “que Medea no degüelle a sus hijos a la vista del público o que el infame Atreo no cueza ante todo el mundo las entrañas

²⁹² Hor. *Ars*, 153-294

²⁹³ Bickel, *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁴ “Satura quidem tota nostra est.” Quint. *Inst.* XI, 93.

²⁹⁵ Bickel, *op. cit.*, p. 81.

²⁹⁶ Vid. Leofranc Holford-Strevens, “Utraque Lingua Doctus: Some Notes on Bilingualism in the Roman Empire”, pp. 203-213.

²⁹⁷ Suet. *Clau.* 4.

²⁹⁸ Hor. *Carm.* III, 8.5.

²⁹⁹ Mommsen, *op. cit.*, p. 597-599.

humanas y que Procne no se cambie en pájaro y Cadmo en serpiente.”³⁰⁰ Ante ello, él mismo solía mencionar que: “cualquier cosa que se me muestre de este tipo la detesto incrédulo.”³⁰¹ Asimismo, Horacio mencionaba una nueva modalidad de cinco partes para los dramas —en este punto se alejaba de la sugerencia de Aristóteles que imponía solo tres- en la cual no había lugar para una trama que finalizara con el recurso del *Deus ex machina*, a menos de que el final fuera digno de un vengador.³⁰² Tampoco el poeta latino se olvidó de analizar brevemente el papel del coro trágico, al cual le atribuye la obligación de defender las actuaciones y la obligación viril -sin decir exactamente a qué se refiere- y cantar en los entreactos solo cosas relacionadas con la obra en cuestión. Asimismo, respecto de los personajes, decía que se debe “favorecer a los buenos y aconsejarle amistosamente, guiar a los airados y amar a los que se muestren temerosos de cometer alguna falta.”³⁰³ Es muy curioso que ya haya una distinción entre bueno y malo porque precisamente una de las cualidades de la dinámica trágica clásica es que, de algún modo, todos tengan algo de razón en su proceder. Esta contraposición llama mucho la atención, pero Horacio no logra resolverla ni comenta nada más.

Una influencia de la época augusta, tendiente siempre a cierto moralismo, quizá se note en la defensa del coro por la mesa con manjares frugales, la justicia, las leyes y la “paz abridora de puertas”.³⁰⁴ La sobriedad de las costumbres, del justo actuar y el respeto a las leyes evidencian, desde mi punto de vista, parte del programa político de Augusto que buscaba “restaurar las tradiciones nacionales, revivir los pasados días de gloria, restaurar la religión en su pureza primitiva e inspirar a los súbditos el amor a la sencillez”,³⁰⁵ tal como lo atestiguan otras obras como las *Geórgicas* de Virgilio que elogiaban los trabajos agrícolas. Aunado a eso, es probable afirmar que también se perciben algunos restos de la antigua virtud griega proclamada en las composiciones de los trágicos clásicos en que la justicia —si pensamos en varios pasajes de la *Orestíada* de Esquilo, por ejemplo- es parte importante para el desarrollo de la trama que temple y da claridad a los contornos de la acción de cada personaje. Pero creo que hay aún más: la frase *iustitiam legesque et apertis otia portis*³⁰⁶ no

³⁰⁰ Hor. *Ars*, 184-186.

³⁰¹ Hor. *Ars*, 187-188.

³⁰² Vid. Hor. 191-192; Arist. *Po*. 1454 b, 1-8.

³⁰³ Hor. *Ars*, 193-198.

³⁰⁴ Hor. *Ars*, 199-200.

³⁰⁵ Millares Carlo, *op. cit.*, p. 84.

³⁰⁶ Hor. *Ars*, 199.

solo recuerda el permanente estado de guerra que Roma sostenía contra los demás pueblos, la pragmática razón del latino “hacedor” de leyes propiciadoras de la justicia y la paz que abrieran las puertas del bienestar entre los ciudadanos, se vincula claramente con la tríada famosa que Hesíodo mencionó en su *Teogonía*,³⁰⁷ en la que Zeus engendró en el vientre de Temis a Eunomía,³⁰⁸ Díke³⁰⁹ e Irene.³¹⁰ Por último, Horacio recomienda al coro trágico elevar ruegos a los dioses por el triunfo del héroe y, sobre todo, tutelarlos durante sus acciones, aconsejarlos cuando es prudente hacerlo y silenciar los secretos de los que es testigo.

La música que acompañaba a los actos trágicos también se modificó. No eran ya los acompasados ritmos de la flauta y la lira los que distinguían el acompañamiento de los versos. Horacio, siempre crítico de las cosas, describía con cierto desagrado el espectáculo en que se había tornado tocar: “bebiendo durante el día vino en las jornadas festivas, se introdujo una mayor licencia en los versos y en los ritmos”³¹¹ y “el flautista añadió a su arte venerable el movimiento y el lujo, y errante arrastró su vestimenta por los escenarios”.³¹² La lira había conservado el egregio aire que traía desde Grecia: “también así se acrecentaron los tonos de las cuerdas severas de la lira, y sagaz para la expresión de cosas útiles y para predecir el porvenir no discrepó de los oráculos de Delfos”.³¹³

Horacio clamaba por el ejercicio del equilibrio, de la corrección en la técnica, sobre todo si se trataba de la tragedia. En toda *Epístola a Augusto* declara lo mucho que le incomoda la mayor parte de la producción poética de su tiempo por no ajustarse a las reglas de la elegancia y de la formalidad, cuyos vates confiaban demasiado en su “genio” pero no demostraban trabajo ni esfuerzo alguno, con lo que daban lugar a creaciones de poca belleza y utilidad.

Los ripios y las faltas de armonía en sus poemas despertaban una indecorosa indulgencia, tan patente en su tiempo que no llegó nada al nuestro de aquellos a quienes criticaba. Era un obstáculo en sus intenciones de alcanzar las cimas que las letras griegas habían alcanzado hacía unos siglos atrás. Horacio en esta labor pugnaba por combinar las dotes naturales con el duro trabajo, de escribir y revisar constantemente –hasta después de

³⁰⁷ Hes. *Th.* 902.

³⁰⁸ Εὐνομία, personificación divina de las leyes y la legislación.

³⁰⁹ Δίκη, personificación divina de la justicia.

³¹⁰ Ειρήνη, personificación divina de la paz.

³¹¹ Hor. *Ars*, 210.

³¹² Hor. *Ars*, 211-216.

³¹³ Hor. *Ars*, 217-220.

ocho años- las propias obras. La pobreza de forma y contenido de las tragedias de su tiempo le preocupaba. A decir de Ascensión Rivas, “Horacio valora más positivamente el *ingenium* que el *ars*, porque siempre es posible que un poeta que cuenta con una tendencia natural sea capaz de elaborar una buena obra, y no lo sería tanto si el posible autor, huérfano de ese don, se propusiese realizar un texto de calidad guiado sólo por la técnica.”³¹⁴

Al parecer, la propuesta de Horacio es una combinación entre variantes duales: las cualidades innatas del poeta y las correctas técnicas poéticas (*ingenium/ars*), las intenciones de enseñar valores específicos mediante la poesía y agradar el oído del espectador (*docere/delectare*) y la riqueza de la expresión en todas sus formas sin perder de vista la utilidad del contenido (*res/verba*). Podría decirse que, al final, la herencia horaciana supo ser debidamente traducida en el Renacimiento cuando sintetizó su *Ars* en los tres conceptos fundamentales de la poesía: enseñar, deleitar y conmover.³¹⁵

La exhortación de Horacio no dejó nunca de poner énfasis en el precepto que inunda buena parte de su obra y de su época: “vosotros tenéis que darles vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos”;³¹⁶ y era tan importante este asunto por el papel que desempeñaba la poesía en su tarea de transmitir a los jóvenes los conocimientos de geografía, astronomía, filosofía, historia, literatura, entre otros, que debería imperar el respeto a la tradición de modo tal que los griegos se convirtieran en leyes obligatorias que se opusieran a toda forma de arbitrariedad.³¹⁷ Conocimientos bastante útiles a una sociedad “ávida de gloria” en la que aprenden más rápido a “dividir un as en cien partes”,³¹⁸ que la dura técnica y apreciación artística de la poesía. Para Horacio, el género desconocido de la “musa trágica” todavía levantaba mucha curiosidad. Afecto a la tradición, el poeta latino señaló a Tespis fundador del género trágico y a Esquilo el “inventor de la máscara y de la ropa de gala”,³¹⁹ sin comentar nada más sobre ellos.

Después de analizar brevemente las posturas de Aristófanes, Aristóteles y Horacio, el problema de la tragedia como problema histórico queda patente. La realidad pretérita desde la cual se emitieron sus juicios revelan las adversidades de su época, la permeabilidad de la

³¹⁴ Rivas, “El *Ars Poetica* de Horacio: el concepto de *decoro* y las causas de la poesía”, p. 50.

³¹⁵ Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, p. 93. Cfr. IGarcía Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. I. Tópica horaciana en Europa*, caps. IV y V.

³¹⁶ Hor. *Ars*, 268-269.

³¹⁷ Friedlander, *La sociedad romana*, pp. 680-682; 746.

³¹⁸ Hor. *Ars*, 322-325.

³¹⁹ Hor. *Ars*, 276-281.

literatura como una opción en que se ve reflejado el pasado estrictamente histórico y la posibilidad de que una comedia, un tratado filosófico y una epístola nos revelen, por principio, el gusto de la época y las consecuentes manifestaciones discursivas. Aristófanes, que presencié la decadencia de Atenas y el ascenso de Esparta, dejó la experiencia de su tiempo en *Las ranas* y la necesidad cada vez más urgente de retomar los antiguos modelos para encauzar a los ciudadanos atenienses hacia la paz y la restauración de su viejo prestigio. El pasado como tal no es tan notorio en la *Poética* de Aristóteles, pero al igual que la de Horacio, muestra las tendencias de su tiempo y la forma de concebir a la tragedia desde su pensamiento y su circunstancia temporal. Una vez advertidas de manera diacrónica las características de este problema abordable desde el punto de vista del historiador, es posible pasar al análisis de un problema aún más específico de él: la idea de la muerte en la tragedia clásica griega.

PARTE TERCERA
LA IDEA DE LA MUERTE EN LOS TRÁGICOS CLÁSICOS
LA TRILOGÍA CANÓNICA

Esquilo, el arco y la lanza

Dos acontecimientos y siete obras trágicas. Esos son los datos más seguros que de Esquilo tiene registrados la tradición, que lo señala como el fundador de la tragedia y del sentido de lo trágico en el hemisferio occidental. Participante de las batallas de Maratón y Salamina, el tragediógrafo nacido en el corazón de los misterios eleusinos produjo una ingente cantidad de obras solo cuantificable en el plano de la suposición que, a pesar de su actual fragmentario estado, transmite los atisbos esenciales para identificar con claridad el genio que poseía y con el cual elevó a majestad un género que acogió en ciernes. Vivió y padeció, aprendió, como los héroes. en carne propia la sabiduría que solo le era dada a los virtuosos en sus propias obras; según la tragedia, así se aprende verdaderamente, mediante el dolor y el infortunio que dejan una huella inmarcesible en el alma de los individuos y hace del recuerdo aguijón infalible de la experiencia contra el potencial error humano.

Esquilo de Eleusis, tan enigmático como los motivos de la iniciación divina de aquella su zona natal, enfrentó al poderío persa en 490 y diez años más tarde en la decisiva batalla naval que, del brazo de Esparta, sellaría el destino de las fuerzas de Jerjes en las aguas del Egeo. El valor con el que se distinguió en aquellas ocasiones permaneció en el epitafio de su tumba que no exaltó precisamente sus dotes poéticas con las cuales venció en los certámenes áticos de la más alta poesía, sino el decoro de una modestia acaso fingida que prefirió dar paso al recuerdo bélico de una absoluta victoria contra el bárbaro. Con estos ingredientes que “llenaron de Ares” sus tragedias pudo transfigurar la acción histórica en materia poética, sublimando la trama de sus argumentos y posicionando en el interior de la misma una centrífuga fuerza dramática que no conoció igual en su época. Creó un lenguaje trágico para decir lo indecible y un drama especial para ilustrar el dolor que solo en ajena vivencia puede conocerse: la idea de la muerte esquilea, brillantemente oscura, extrañamente gozosa, proyecta en un primer momento la lucha entre dos mundos, el griego y el persa, entre el arco y la espada, la flecha y la lanza.

Todo comenzó en Mileto, hacia 499. Una pequeña ciudad dotada de un favorable posicionamiento portuario y ventajosos acuerdos comerciales con las demás polis griegas regadas por Jonia giraba en torno al gran imperio iniciado por Ciro³²⁰ varias décadas atrás, tan exitoso y bien planeado que logró convertir los restos de antiguos imperios y las bonanzas de los nuevos en una órbita imperial tan poderosa que atrajo a otros pequeños estados, con lo que generó la ampliación de sus límites y, desde luego, sus posibilidades. Este aspecto fue el que precisamente le permitió un “suave” control de sus vasallos; el gobierno de Ciro, idealizado siglos más adelante por la gentileza de la pluma de Jenofonte, pasaba por ser benevolente y flexible a las necesidades de sus súbditos de todas las etnias a lo largo de sus dominios. La única condición no negociable era la lealtad al gran rey. Lo demás, era responsabilidad de sus súbditos.

En medio de estas mal comprendidas eventualidades que presentan todos los estados sujetos a imperios, Aristágoras, yerno de Darío y sátrapa de la famosa ciudad del filósofo presocrático Tales, deseaba desde hacía mucho tiempo sujetar las Cícladas³²¹ a su influencia, pero debido a la cortedad de recursos no tuvo más remedio que acudir a la ayuda del monarca.³²² Este, al oír sus ruegos, pidió a Artafernes –gobernador de Sardes, capital del otrora abundante imperio de Creso- le otorgase doscientas naves para cumplir su cometido. Nombró comandante de las fuerzas a Megabates para tal efecto, que no se cumplió, por cierto, debido a diferencias entre el iniciador y el ejecutor, pues al llegar a Mileto, el general de inmediato encontró motivos para no obedecer al ambicioso Aristágoras.

Receloso de tanta arrogancia, el gobernante decidió proceder al revés: mandó mensaje a las ciudades que planeaba atacar e infligió un doloroso fracaso a Megabates con todo y sus flotas. Aristágoras, consciente de que temprano o tarde se conocería al traidor, sublevó a las ciudades jonias en contra del dominio oriental y buscó ayuda en Esparta, pero le fue negada.³²³ Atenas, más generosa, le dio veinte barcos³²⁴ y con ello comenzó un primer atisbo de libertad que cundió desde Bizancio y Calcedonia en el Propóntide hasta el sur de Caria e incluso Chipre. Avanzó sobre Sardes y la sometió de manera parcial para luego ver con tristeza que la contraofensiva imperial pujaba con vigor: Darío reconquistó la capital y

³²⁰ Ciro II el Grande (ca. 600/575 – 530 a. C.)

³²¹ Hdt. V, 32.

³²² Hdt. V, 33.

³²³ Hdt. V, 51.

³²⁴ Hdt. V, 99.

avanzó de nuevo sobre Jonia para someterlas una vez más y castigó con especial dureza a Mileto por haber provocado tanto desorden.³²⁵ De ello, dice la tradición, surgió una obra de Frínico, *La caída de Mileto*, pero no gustó nada a los atenienses, que lo multaron por invocar tan desagradable recuerdo.³²⁶

Producto de la avanzada militar contra el norte, cayó el Quersoneso en manos persas. Milcíades, que era su tirano, huyó a su natal Atenas donde ocasionó una sensible crisis política: opositor natural al dominio no griego, manifestó su preocupación acerca de la aparente displicencia ateniense que, de no responder de manera adecuada, en poco tiempo tendrían sitiada a la ciudad y no pasaría mucho para que irremediablemente la Hélade entera cayera. Hipias, hijo de Pisístrato, depuesto y desterrado en 508 por Clístenes y sus reformas, residió en la corte de Darío, a quien instó avanzar hasta el corazón de Grecia para que se le devolviera el control heredado de su padre. Sus peticiones fueron escuchadas: Darío estaba dispuesto a restaurarlo con el fin de subyugar a Atenas y, paulatinamente, forzar a Esparta a capitular a ejemplo de sus pares.

Seis años habían pasado desde la rebelión auspiciada por Aristágoras. En 492, el rey aqueménida nombró a Mardonio responsable del avance septentrional hacia Tracia, que conquistó sin dificultad, y pasó a Macedonia donde hicieron rendirse a su rey Alejandro. A punto de invadir Grecia por el sur, una tormenta desfondó las milicias navales del general persa y quedaron sus restos varados frente al monte Athos, donde se perdieron unas trescientas naves y unos veinte mil hombres.³²⁷ Mardonio, superviviente de la catástrofe, quedó herido y fue sustituido por el mencionado Artafernes quien después restituyó lo perdido y planificó el avance hacia Atenas.

Artafernes sabía que Milcíades no gozaba del total apoyo de los atenienses. Había algunos que, movidos por el miedo a ser exterminados por los persas, preferían establecer acuerdos con el rey aqueménida para que les fuese perdonada su intervención en la revuelta jonia con la sumisión voluntaria. Estos eran los parientes y amigos del depuesto hijo de Pisístrato, que no dudaban en emular el ejemplo de Eretria, ciudad traicionada por sus propios ciudadanos. Otros más opinaban que definitivamente la opción era pelear. De modo que en la propia Atenas existía una quinta columna³²⁸ que, bien estimulada, lograría hacerla caer sin

³²⁵ Hdt. V, 100.

³²⁶ Hdt. VI, 21.

³²⁷ Hdt. VI, 43-45.

³²⁸ Fuller, *Las batallas decisivas del mundo antiguo*, p. 54.

lanzar una sola flecha. Sin embargo, el ejército ateniense no había sido movilizado de la ciudad y los partidarios de los persas no estaban convenientemente organizados, o al menos no tenían la certeza de que lo propuesto por ellos en la clandestinidad fuera viable. Para resolver este par de dificultades, los invasores optaron por hacer demostraciones de poder en las ciudades relativamente cercanas –en particular en Eretria- con el fin de propagar el miedo entre los atenienses que al verlas reducidas a fuer de violencia optarían por el acuerdo discrecional. En cuanto a las milicias persas, decidieron continuar la campaña y se establecieron en una llanura a treinta y ocho kilómetros de Atenas, en Maratón, donde lucharía Esquilo bajo el mando de Milcíades.

Atenas, al ver sometida a Eretria y los campamentos en las costas cercanas, envió a Filípides con mensaje urgente para Esparta en el que se pedía ayuda contra la inminente invasión. Cuando llegó el mensajero, encontró un ambiente parcialmente favorable; después de oírlo, los espartanos respondieron que no era su costumbre ir a la guerra durante la segunda semana de la luna carnea (segunda luna nueva del año), por lo que se reservaban el derecho de ir en tanto hubiera otra vez luna nueva, es decir, seis días después. Esparta era cuidadosa con sus costumbres religiosas, pero bien pudo haberlas hecho de lado para ir al combate, sobre todo si estaba de por medio defender su propia supervivencia. Según parece, este pretexto con toda probabilidad surgió del poco interés en arriesgar sus falanges más allá de la zona habitual (la polis y sus alrededores) y del hecho de proteger a una ciudad con la cual había sostenido desde siempre una especial rivalidad en la búsqueda de la hegemonía griega. Después de todo, era la incómoda Atenas quien caería. Esparta, en su momento, vería los modos de solucionárselas.

Esta pequeña indisposición no hizo más que avivar el patriotismo griego que se vio todavía más animado por la integración de una fuerza tan pequeña como inesperada y hasta cierto punto eficaz: mil plateos³²⁹ al mando de su comandante Arimnesto,³³⁰ con el mensaje amistoso de la ciudad enemiga de Tebas, listos para combatir a lado de sus aliados atenienses. En su historia ya habían tenido algunos episodios en común y sería así las siguientes décadas. Desde 519 había decidido unirse a Atenas para no caer bajo la influencia tebana y regularmente fue asistida por aquella ciudad; después de la batalla de Platea en 479 recibió ochenta talentos de su aliada para reconstruir lo que la invasión había quemado hasta sus

³²⁹ Nep. *Milt.* 5, 1.

³³⁰ Hdt. VI, 108, 1.

cimientos; durante la Guerra del Peloponeso hacia 429 logró resistir y rechazar de manera momentánea el ataque de Arquidamo II, rey de Esparta,³³¹ para luego evacuar en 427 a sus habitantes hacia Atenas, donde recibían buen trato e incluso se les otorgaba la ciudadanía. Lo mismo en 372 cuando Tebas la invadió y destruyó hasta que en 338 durante la batalla de Queronea fue restaurada y devuelta a sus antiguos habitantes de manos de Filipo II.³³² Por eso, su participación en 490 fue tan significativa como duradera en el recuerdo de la historia griega.

Las fuerzas medas al mando de Datis y Artafernes, instaladas en la llanura maratónica, daban lugar a muchas cuestiones sobre cómo resolver la cuestión persa. Superados varias veces en número y con pocas posibilidades de marchar frontalmente, los griegos decidieron que debían esperar a tener una sola oportunidad para ello. Ella se presentó cuando unos jonios lograron llegar al campamento ateniense e informaron de la estrategia persa para acabar con Atenas: en aquel momento se encontraban muy ocupados embarcando su caballería con miras a bordear el cabo de Sunión para dirigirse a Falero, descender sus fuerzas de caballería y atacar Atenas mientras los defensores se ocupaban de hacer frente al contingente establecido previamente en Maratón, en tanto que, una vez en poder persa la ciudad, se dirigirían para atacar por retaguardia. Enterado de ello, Milcíades decidió aprovechar la desventaja: la caballería siempre infligía los mayores daños a la infantería; consideró el tiempo que les tomaría dar vuelta en lo que llevaban de camino para contrarrestar la acción, que esta vez no sería un problema porque lo más conveniente era atacar a los persas y acometer a primera hora de la mañana. El ejército se preparó, se dieron las instrucciones del plan de batalla y esperaron el alba.

Confiados en su estrategia, seguramente inspirada por el anciano Hippias que soñaba regresar a Atenas y restaurar el orden como lo había conocido antes de las reformas de Clístenes, los persas no sospecharon que se atreverían a atacarlos. Quizá tomaron en serio una leyenda que circulaba entre ellos. Durante el trayecto, en vísperas de la refriega, el anciano hijo de Pisístrato tuvo un sueño en el que se veía durmiendo a lado de su madre, lo cual interpretó como una señal de que volvería a pisar su tierra natal y hacer de Atenas el principio de su último viaje onírico del que nunca despertaría ya. No estaban tan equivocados, todas las probabilidades apuntaban a un triunfo rotundo frente al enemigo occidental del que

³³¹ Th. II, 75-78.

³³² D. S. 16, 85.

ni sus dioses los salvarían. La suerte, más bien la previsión y el cálculo frío sobre el teatro de guerra, determinó lo contrario.

Esquilo, junto con los demás hoplitas, asestaría varios y efectivos golpes. Por su condición acomodada, estaba llamado a defender a su patria. Con la posibilidad de armarse como todo aquel que se preciara de digno ciudadano, probablemente caminó sobreseguro entonando palabras y sonidos rítmicos para no perder la formación, pero más aún, debió ver a sus demás compañeros que también eran soldados cubiertos de bronce, con yelmos cuyas crestas se agitaban con la acompasada marcha. Llevaría un pesado escudo por el que había deslizado el brazo izquierdo sobre el agarre central, y con la mano derecha sostenía una lanza de dos y medio metros de largo, sujeta de tal forma que mantuviera el equilibrio, además de una espada en cinto y grebas para protegerse de infaustos ataques inesperados. El espectáculo que presenciara lo marcaría con decisiva influencia para lo venidero. La guerra, en esta época como en todas, dejaría en él un trauma. La conciliación, el odio a la tiranía irracional, la justicia divina, el repudio a la arrogancia, el elogio de la moderación que se manifiestan con peculiar frecuencia en sus obras lo acreditan, pero sobre todo la muerte, constante motivo y esencia de la tragedia griega clásica que se mostraba para él en toda su compleción y como la única posibilidad de salvar a la patria de la amenaza oriental; a la postre parte de esa pasmosa experiencia se transmutaría en el vértigo memorioso con el que tonificó sus versos bélicos.

El ejército ateniense, apostado en Maratón frente al enemigo, fue dividido en tres partes, formó dos alas laterales y un centro más delgado que sus lados. Ante ello, forzó al persa a salir sin su caballería y combatir en la llaneza que se difuminaba con una marisma nada sana. Primero, las huestes avanzaron con ritmo notable; luego, a una distancia corta de los persas, corrieron a gran velocidad para chocar contra el enemigo. El instrumento de la sorpresa táctica en el campo de batalla, despótico talento de los genios militares natos como el de Milcíades, surtió efecto. Pronto las resistencias en el otro lado se hacían sentir y poco a poco pujaba la vigorosa respuesta persa. El centro de las falanges griegas, a diferencia de las alas, se iba debilitando por la presión ejercida en ambos lados de los contingentes. Cuando parecía irremediable el rompimiento de la línea ofensiva central, sin que nadie viera de dónde provenía, un individuo corpulento, vestido a la vieja usanza de los héroes y armado de solo un garrote, arengó con brío a sus compañeros para que no dejaran de presionar.

A los que escucharon su estentórea voz de hierro les quitó el aliento, como él se lo arrebatara a los contrarios para deshacerlos con su sola fuerza. Se abrió el camino y facilitaba el de los demás. Se dijo que aquel que tanto ayudó había sido el mismísimo Teseo quien, al ver su tierra amenazada por el medo, se levantó de la tumba para pelear por Atenas y los suyos.³³³ Esta leyenda, tan típicamente originaria de los relatos de los vencedores, sintetizaba el orgullo patriótico y la especial ventaja revelada ante los belicosos visitantes. Los efectos de la superior armadura de los griegos se hicieron sentir pronto: los delgados escudos de mimbre, los gorros telares y los paños que ninguna defensa ofrecían a los orientales, sucumbieron ante la dureza del hierro y el bronce que aquel día quebraron tantas flechas como vidas.

Hubo un momento en que prácticamente la resistencia al empuje helénico fue inútil. La desbandada persa, inevitable ya, corrió hacia la costa y trataba de resguardarse en las embarcaciones. Ahí, los arqueros les protegían bajo la sombra de una lluvia de saetas dirigidas a sus perseguidores para tratar de ahuyentarlos. Poco les sirvió. En la huida se murieron más persas que en el fragor del combate; el camino pronto se alfombró de restos humanos y la tierra se impregnó de un férreo olor a sangre. Los griegos trataron de capturar las naves apostadas en las aguas que también ya eran rojas, se aferraron con todo lo que tenían, con todo lo que podían. Uno de ellos fue Cinegiro, hermano de Esquilo, cuyo arrojo reverencia la tradición³³⁴ y refiere que para no dejar escapar a los adversarios se sujetó de un barco primero con la mano derecha, misma que cortaron; luego con la izquierda, también cercenada³³⁵ y, al no tener ya con qué sujetarse, lo hizo con los dientes, provocando su decapitación. Heródoto refiere que el hermano del tragediógrafo gozó de honorífica fama como su hermano, tan significativa en la vibrante vida política de la joven democracia ateniense que le aseguró un lugar en la historia.³³⁶

Al final de la batalla de Atenas las bajas se contaron en ciento noventa y dos; de Platea, once. A los caídos se les enterró colectivamente en un promontorio que llamaron Soro que todavía llama la atención en la actualidad, pero no más si se examina con cuidado a estas costumbres fúnebres en el marco del nacimiento de la democracia ateniense: los griegos consideraban desde tiempos de Homero que un entierro apropiado era de especial

³³³ Paus. I, 15, 3.

³³⁴ Hdt. VI, 114.

³³⁵ *Anth. Pal.* XVI, 18.

³³⁶ Plin. *H. N.* XXXV, 57; Lucianus. *JTr.* 32; C. E. *Nat. An.* VII, 38.

importancia para el destino de la sombra del fallecido. Recuérdese tan solo el caso de la muerte de Elpenor en la isla de Circe,³³⁷ que no descansó hasta reclamarle personalmente a Odiseo a descender al mundo de las sombras por haberse olvidado de su entierro. De modo que solo si se celebraba apropiadamente el funeral, Caronte estaba dispuesto a pasarlo por las tenebrosas aguas de los infiernos para conducirlo a su morada eterna en el hades. En el caso del promontorio de Soro, no solo se había llevado a cabo bien según las antiguas normas, sino descansaron todos juntos en igualdad tal y como habían luchado unos al lado de otros en la batalla. En este tiempo, hasta la muerte se democratizó. Más aún: recibieron un monumento literario en forma de elegía salida del famoso cálamo de Simónides de Ceos, que más tarde cantará también a los espartanos de las Termópilas y también de los elogios posteriores de Tucídides, Platón, Lisias, Isócrates, Esquines, Demóstenes, Heráclides Póntico, Cornelio Nepote, Plutarco, Luciano y Pausanias, por mencionar solo a los más famosos.³³⁸

Persia y sus naciones no salieron bien libradas, seis mil cuatrocientos de sus hombres murieron y siete naves casi intactas fueron capturadas por los griegos. En términos de recursos, para el imperio esto no era más que una pequeña cantidad. Más había perdido frente al monte Athos gracias a la furia de Poseidón, pero la derrota había calado hondo en la conciencia de los comandantes Artafernes y Datis, quien murió o huyó para no enfrentar la responsabilidad de la derrota. Pasarían casi diez años para ponderar dicho agravio. El hecho histórico aguzó los denuestos griegos, sumió las esperanzas persas de aquel momento y advirtió del potencial bélico de un pequeño ejército bien organizado dirigido por Calímaco, —muerto en batalla— Milcíades, Temístocles y Arístides, cuyos réditos políticos se habían ido al alza en Atenas.

Haber sido derrotados a campo abierto por esa banda de hombres pronto ocupó a la corte de Darío que ponderó amargamente el denuesto al orgullo imperial, arrogancia que terminó por perderlos en manos de su propio hijo; esto no solo los dejó intranquilos, sino que surgió en ellos el temor a que otras ciudades imitaran a los atenienses. Darío tenía que castigarlos, por lo que organizó una nueva expedición punitiva, pero la muerte le sorprendió en 486 y al año siguiente esa responsabilidad recayó en manos de su vástago Jerjes, quinto gran rey del imperio aqueménida, quien aparece al final de *Los persas* de Esquilo.

³³⁷ Hom. *Od.* XI.

³³⁸ Fernández-Galiano, *Esquilo*, pp. 24-44.

El triunfo de Maratón figuró en la historia posterior de Grecia como el comienzo de la afirmación del espíritu griego de la libertad ciudadana frente al vasallaje que empujaba desde los cuatro puntos del imperio a incontables súbditos temerosos de un poderío lejano que los hacía luchar por ignorados motivos. Las leyes de la ciudad demostraron ser el instrumento político por antonomasia para alcanzar la victoria incluso en los ámbitos menos imaginados: el campo de batalla, en el que parecía improbable que una minúscula ciudad enclavada en el Egeo triunfara se mostró como el principio de una contraofensiva que daba tintes de extraordinarios éxitos. Maratón fue una batalla legendaria que ilustró la última expresión de la excelencia ateniense. Competentes historiadores como George Grote, Edward Creasy y Frederick Fuller o filósofos como John Stuart Mill la situaron entre los puntos inflexivos más importantes de la historia occidental y aun local de los europeos.

No podía ser de otra forma. Aunque parezca inoportuno el odioso ejercicio del *hubiera* en la historia, de no haber triunfado el arrojo griego, la flamante forma de gobierno inventada por Clístenes en 508 habría quedado como un triste experimento, Heródoto, Tucídides y Jenofonte no habrían encontrado el origen y progresivo desdoblamiento de una guerra que comenzó contra Persia y terminó al final por favorecerla; Sócrates, Platón y Aristóteles no habrían filosofado con sus teorías encontradas entre sí, ni Demóstenes hallado los tópicos más heroicos con qué dorar sus precisas palabras. Pero lo más importante: el drama ático no habría encontrado culmen más ilustre como lo fueron las tragedias de que tenemos noticia, las de Esquilo, y que, al igual que la retórica, la filosofía, la historiografía llevaron el sello democrático con que se distinguieron las más perdurables obras concebidas en el siglo V a. C.

Los atenienses, defensores de los griegos, destruyeron en Maratón el poder de los medos cubiertos de oro. Más o menos así dice la tradición que comenzaba el epitafio escrito por Simónides para los caídos en la contienda. Otros testimonios conducen a un supuesto memorial a Milcíades y otro en Delfos, residencia oficial de Apolo y sus profecías enunciadas por las sibilas. El honor para el poeta eleusino estaba en sobrevivir a tan tremebunda agresión, no como los espartanos, que al morir en combate alcanzaban la máxima de las distinciones.³³⁹ Casos contrarios, pudo haber muchos, pero ninguno como el de Aristodemo, espartano que sobrevivió a la batalla de las Termópilas y vivió humillado por sus propios compatriotas.³⁴⁰

³³⁹ Hdt. VII, 28.

³⁴⁰ Hdt. VII, 229.

Esquilo, no. Resistió para dar cuenta, según su oficio, de la gloria que esperaba a Atenas después del triunfo, como lo hizo décadas más tarde Pericles en su famoso discurso fúnebre en el que la descripción de la ciudad “baluarte de Grecia”³⁴¹ y su sociedad honraban a los muertos que habían aceptado inmolarsse por ellos. Vencer a la muerte, de eso se trataba. Esquilo lo consumó en el ejercicio poético, pues el verdadero triunfo vendría en la dimensión histórica, en la memoria de los hombres. Aristófanes, cincuenta años después de su muerte, lo citó en un imaginado coloquio agonal que sostuvo con Eurípides en el hades,³⁴² y ahí de nuevo venció a la muerte: Dionisos, patrono de las festividades trágicas, lo declaró vencedor y ascendió con él al mundo de los mortales en la Atenas que estaba a punto de caer frente a Esparta en 406.

La historia de la ciudad regida por Atenea y la vida de Esquilo siempre estuvieron unidas. Una comunidad tan política como la ateniense podía explicarlo y el poeta, que estuvo de igual manera ligado a ella, no podía ignorar aquellos acontecimientos históricos fundamentales que terminarían de influirlo. Los primeros años de su vida, aunque poco identificados y algo oscuros para la historiografía, presenciaron el cambio de una tiranía efectiva a otra pasiva: muerto Pisístrato,³⁴³ famoso por haber subido a un carro a una hermosa mujer que disfrazó con la armadura de la diosa de la sabiduría para hacer creer al pueblo que era ella quien lo imponía, ascendieron sus hijos Hiparco e Hipias. Turbulento ambiente hubo que sortear ambos, pero solo sobrevivió este último. Las perturbaciones por el delirio de Hipias para hallar al culpable de la muerte de su hermano, el poder y otras arbitrariedades sumaron poco más de dos décadas hasta que Clístenes lo destituyó a causa de las citadas reformas democráticas.

Pocos años pasarían para que hiciera aparición en el escenario ateniense Esquilo, quien a los veintiséis años participó por vez primera en certamen público, el cual suponen perdió por no conservarse ni registro ni premio. Supo, quizá por los relatos de los viajeros que llegaban a la ciudad, de la revuelta de Aristágoras en Mileto y contaba con veintisiete años cuando los atenienses decidieron apoyar la rebeldía libertaria de los milesios. No se sabe qué habrá pensado, pero es probable que no lo haya tomado tan gustosamente, mucho más al enterarse del apoyo y participación de sus conciudadanos en auxilio de los contingentes jonios. Significaba aquello un peligro nunca antes experimentado, pues ni los asedios de sus

³⁴¹ Th. II, 35-46.

³⁴² Ar. *Ranae*.

³⁴³ Ca. 607-527 a. C.

inquietos vecinos tebanos y espartanos causaban tanta ansiedad como el hecho de imaginar los palacios y templos hechos cenizas. Si los persas habían podido reducir a los grandes imperios babilonio, medo y egipcio, ¿qué final podía esperarse para una pequeña ciudad como la suya? Un futuro de ruina y polvo era lo que les aguardaba. Darío no tendría piedad; después de la devastación, los griegos serían deportados al reino, juzgados en persona por el monarca y reubicados lejos de sus tierras para perderse entre los muchos pueblos extraños que ya de por sí componían el vasto imperio, su identidad sería borrada y su memoria pulverizada para siempre.

A los treinta y un años, Esquilo vino en conocimiento de la caída de Mileto, tema perfecto de una tragedia vinculada, extrañamente, a un hecho real y nada lejano en el tiempo. Las fábulas y las leyendas de las que se extraía el material podían compartir sin dificultad la instrumentación trágica iniciada por Tespis, Quérilo, Prátinas,³⁴⁴ autores que ya habían presentado en Atenas algunas obras perdidas hoy para nosotros. Frínico, mencionado arriba, tuvo la genial idea de tomar como pretexto la heroicidad de los jonios que lucharon contra el persa en la citada obra de *La caída de Mileto*, solo que olvidó un aspecto muy importante: entre los derrotados se contaban los atenienses y el montar una obra en el propio corazón de la democracia significaba una afrenta y un peligro. Insulto, está claro, porque a nadie le gusta rememorar en medio de un festival presidido por Dionisos una derrota. Era como consagrar el fracaso. A riesgo de suscitar una ola de miedo y turbar la muy relativa paz civil de que gozaban por entonces luego de los difíciles cambios sociales que ocasionaban enfrentamientos entre los nobles y el pueblo, la autoridad decidió castigar con una multa a Frínico y así prevenir que se le emulara en el futuro.

Tras la condena al popular tragediógrafo, Esquilo, ahora con treinta y tres años a cuestas, continuó con su vida artística... hasta que algo se lo impidiera. Ese pretexto llegó dos años más tarde. En la edad de su brillo como ciudadano, Atenas recibió la noticia de la pronta invasión de Mardonio, que controló la situación en Jonia en tan solo cinco años, de 499 a 494, al deponer a todos los tiranuelos e imitar una suerte de gobierno democrático para frenar otros intentos de rebelión en la zona.³⁴⁵ Parecía que nada podía detenerlo, sus naves desafiaban a las vinosas aguas del Egeo que se dirigían al norte, donde cruzó con éxito el Helesponto, arremetió contra Tasos e hizo tributaria a Tracia y Macedonia. Solo la tormenta

³⁴⁴ Vid. Rincón, *Trágicos menores del Siglo V a.C. (de Tespis a Neofrón)*.

³⁴⁵ Hdt. VI, 43.

frente al Athos³⁴⁶ lo detuvo e hizo volver a Sardes para reponer los veinte mil hombres ahogados y recuperarse de las heridas que le provocaron el naufragio, pero sobre todo, la que le infligieron en el orgullo. Atenas y las demás ciudades tendrían tiempo de alertar, organizarse y formular su respuesta, la cual se reveló como la más brillante en Maratón, en la que Esquilo tuvo participación y cuyo recuerdo le sirvió para honra y prez de toda su vida. Persia, sin embargo, no se quedaría tan tranquila. Darío murió antes de castigar a Grecia y su hijo Jerjes asumiría esa tarea. *Los persas*, la tragedia más antigua que se conserva de Esquilo, narra la batalla que diez años después de Maratón dio lugar a la segunda guerra greco persa y dio por concluidos los intentos de dominio continental por parte de Persia. Enlaza la historia y la poesía en aquella contienda decisiva cuyos hechos permitieron ilustrar la primera imagen sobre la idea de la muerte en Esquilo.

Señalado como destino, el imperio persa estaba llamado a conquistar cuanto reino y ciudad se le opusiera en el camino.³⁴⁷ Esquilo, para esclarecer su grandeza y dominios, enlista las provincias de los “reyes que son del Gran Rey vasallos”;³⁴⁸ Media, Lidia, Jonia, Egipto y Babilonia marcharon belicosas hacia la Hélade y dejaron atrás Susa, Ecbatana y Cisa para sujetar a Grecia bajo el yugo de esclavitud del que se había hecho acreedora.³⁴⁹ La imagen de la guerra fue capitalizada por Esquilo con los nombres de los más selectos jefes que eran, sin más, la flor persa y que habían de enfrentar a los griegos en sus propias tierras.

Jerjes, comandante supremo de todas las fuerzas del imperio, no encontró obstáculo posible. Ni las montañas ni los mares pusieron resistencia. Al término de la tierra firme, cruzó el Helesponto de la manera más inaudita en la historia: hizo un puente formado por barcos atados con cables de lino y por él pisaron Tracia.³⁵⁰ Esquilo, al rememorar este sacrilegio,³⁵¹ puso en boca de los ancianos cortesanos que ocupaban la capital imperial que el “osado monarca del Asia populosa hace avanzar contra la tierra entera el humano rebaño prodigioso

³⁴⁶ Hdt. VI, 44-45.

³⁴⁷ A. *Pers.* 103-106.

³⁴⁸ A. *Pers.* 25.

³⁴⁹ A. *Pers.* 50.

³⁵⁰ Heródoto en VII, 33-36, refiere: “Pues bien, a partir de Abido, las unidades que tenían esa misión construyeron dos puentes en dirección al citado promontorio; los fenicios tendieron uno con cables de esparto, y los egipcios el otro con cables de papiro. (Por cierto que desde Abido a la orilla opuesta hay siete estadios). Pero, en cuanto el doble puente había sido ya tendido, estalló una violenta tempestad que rompió todos los cables y dispersó los navíos. Al tener noticia de ello, Jerjes montó en cólera y mandó que propinasen al Helesponto trescientos latigazos y que arrojaran al agua un par de grilletes... Jerjes, como digo, mandó castigar al mar con esos correctivos, y, además, que les cortaran la cabeza a quienes habían dirigido la construcción de los puentes sobre el Helesponto.”

³⁵¹ A. *Pers.* 70.

por dos caminos al mismo tiempo, confiado en aquellos que mandan en tierra su ejército y en los jefes firmes y rudos del mar, él, un mortal igual a los dioses, miembro de una raza nacida del oro.”³⁵²

Atosa, esposa de Darío, quedaba en la corte intranquila. Un sueño le puso sobre aviso de la ruina que amenazaba, el miedo de que la gran riqueza cubriera de polvo todo el suelo y que Jerjes regresara a Persia derrotado y humillado. Dos mujeres vestidas, una a la usanza helena y otra a la pérsica, reñían hasta que su hijo las enganchaba a una brida. Esta se daba por contenta y satisfecha, la otra “se revolvía con las manos [e] iba rompiendo las guarniciones que al carro la uncían; tras arrancarlas con violencia, quedó sin bridas y partió el yugo por la mitad”,³⁵³ el rey cayó por los suelos mientras su benevolente padre Darío, sombra del hades desde hacía mucho, se colocaba a un lado para consolarlo. Con tal imagen, Esquilo reducía en términos oníricos el destino de muerte y deshonor que a los persas esperaba. Pronto, más de lo deseado, estas figuraciones del sentido tomarían forma.

¿Qué había sido de Jerjes? ¿Habría vencido? ¿Y si no, aún estaba con vida? Los sueños, que en el ideario de las sociedades antiguas eran mensajes divinos que pocas veces erraban y anunciaban hechos que serían cumplidos,³⁵⁴ sumían en ansiedad a la reina Atosa. La angustia es un fragmento de muerte, de muerte en vida, un plano indefinible que impulsa acciones, acertadas o desatinadas, de acuerdo con la circunstancia y el modo en que se interpreten. Atosa había desentrañado un mal augurio. Las noticias de la batalla de Salamina pronto llegaron a Susa en la persona de un mensajero y aclaró en definitiva lo que en sueños se mostró difuso y tremebundo.

Aquí yace una primera idea de la muerte pergeñada con claridad, aquella que se consigue en el campo de batalla en defensa de la patria al expulsar al invasor para que, victorioso, reciba la fama postrera. Dos ideas más destacan acaso cuando la ciudad está

³⁵² A. *Pers.* 75-80.

³⁵³ A. *Pers.* 193-196.

³⁵⁴ A reserva de no mencionar los muchos ejemplos que contienen *La Ilíada* y *La Odisea*, sirvan como ejemplo la personificación del Sueño tomando la figura de Néstor para mal aconsejar a Agamenón (*Il.* II, 20; 56-57), el Sueño que se posa en la cabecera de Diomedes para anunciarle su muerte que terminaría consumando Patroclo (*Il.* X, 496-497), el Sueño que con su hermano gemelo Muerte traslada a Licia el cuerpo inerte de Sarpedón (*Il.* X, 680-684); el ensueño como solución (*Il.* I, 62-63), como anuncio de lo que sucederá (*Od.* XIX, 547), de lo que ya es (*Od.* XX, 90-91) y de la posibilidad de interpretación para el futuro (*Od.* XIX, 535). En *Pers.* 176-199, es de lo que fue y habrá que lamentar cuando regrese Jerjes a confirmar lo soñado. *Vid.* Hanson, “Dreams and Visions in the Graeco-Roman World and Early Christianity”, pp. 1395-1427; Holowchak, *Ancient Science and Dreams. Oneirology in Greco-Roman Antiquity*; Ricardo Teja (coord.), *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*; Vinagre, *Los libros griegos de interpretación de sueños*; Dodds, “Esquema onírico y esquema cultural”, *Los griegos y lo irracional*, pp. 103-131.

sitiada o, lo contrario, cuando se asedia, saquea e incendia la de otros, objetivo inicial de los persas respecto de Atenas cuya sola existencia significaba ya una ignominia por la derrota en Maratón. No podía seguir impune. La forma en que Esquilo muestra las muertes de los individuos ocho años después de la batalla recuerda, aunque con mayor recato, el realismo de las descripciones homéricas en que puede “oírse” el crujir de los huesos, el chirriar de los dientes, el desgarramiento de las pieles, el doloroso grito del que se ahoga en el mar y permanece en el viento, en fin, el empuje al mundo de las sombras subterráneas de donde ya no podrán retornar.

El mensajero participa a la corte y Atosa sobre la victoria griega, refiere en primer lugar que Jerjes vive para descanso de su madre y para vilipendio personal, pues la capitulación era a partir de ese momento “oprobio y motivo de agudos lamentos”.³⁵⁵ Después, viene increíble relación de sucesos, no por la intervención de un prodigio o la resolución de la batalla por medio de un *Deus ex machina*, sino por la sorprendente inferioridad numérica griega que los derrotó,³⁵⁶ debida no solo a la efectiva organización militar –aunque con disensos y desencuentros entre los propios generales helenos-³⁵⁷ sino a la estratagema por la cual el confiado Jerjes se dejó engañar.

Heródoto dice que la diferencia de opiniones hizo que “Temístocles, en vista de que su tesis iba a ser derrotada por la de los peloponesios, salió subrepticamente de la reunión y, una vez fuera, envió a un sujeto llamado Sícino³⁵⁸ al campamento de los medos con instrucciones precisas sobre lo que debía decir”,³⁵⁹ que consistió en hacer creer a los persas que los griegos huirían amedrentados, lo que los pondría justamente en una situación desfavorable en la que hubieran podido aniquilarlos, desde luego, de haber sucedido la intención que refirió el enviado de Temístocles. El engaño tuvo éxito y el espectáculo de mortandad reseñado por Esquilo resulta impresionante.

³⁵⁵ A. *Pers.* 334.

³⁵⁶ Esquilo en *Pers.* 340-344 dice que la coalición helena contaba con un “número total [que] ascendía a tres treintenas de naves, y aparte de estas, había una decena especial”, mientras que Jerjes “disponía de naves, hasta de un millar, que tenía a su mando directo y, además, doscientas siete naves ligeras.”

³⁵⁷ Heródoto VIII, 74, 2, cuenta que en ese preciso momento había dos partidos: “los unos que era menester zarpar con rumbo al Peloponeso y afrontar riesgos para salvarlo, en lugar de quedarse para combatir ante una región que el enemigo ya había conquistado; en cambio, los atenienses, los eginetas y los megareos sostenían que debían quedarse donde estaban y aprestarse a la defensa.”

³⁵⁸ Heródoto lo señala como criado y preceptor de sus hijos. Plutarco en *Them.* 12, 4, lo consideraba un prisionero de guerra.

³⁵⁹ Hdt. VIII, 75, 1.

Este tuvo por principio un canto de victoria y muerte. Triunfo anticipado por la confianza que inspiró consecuencia de la artimaña, y agonía por la entonación de un peán que exclusivamente sonaba cuando un desenlace propicio se aproximaba. Un flautista a las órdenes del jefe de los remeros acompasaba el impulso de las naves que con “cadenciosas paladas del ruidoso remo que golpeaban las aguas profundas del mar”³⁶⁰ tomaba por sorpresa al ejército de Jerjes sin saber qué hacer puesto que esperaban justo lo contrario. Otra vez, como en Maratón, el factor sorpresa hacía gala de eficacia en términos militares, y quizá a esta astucia griega deba atribuirse con justicia la fama de los resultados que guiaron esta historia. La ofuscación, sin embargo, no disminuyó, más bien aumentó cuando se dieron cuenta de que aquella no era la única melodía que se distinguía con clamor entre las lenguas bárbaras que, sin ser metáfora, inundaban el mar con el “rumor de la lengua de Persia”.³⁶¹ El patriotismo griego enunciaba los motivos impulsores de la lucha entre dos hemisferios todavía irreconciliables: “Adelante hijos de los griegos, libertad a la patria, libertad a los hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos. Ahora es el combate por todo eso.”³⁶² Luego, el desastre: “se iban volcando los cascos de las naves, y ya no se podía ver el mar, lleno como estaba de restos de naufragios y la carnicería de marinos muertos. Las riberas y los escollos se iban llenando de cadáveres. Cuantas naves quedaban de la armada bárbara todas remaban en pleno desorden buscando la huida.”³⁶³

Los que saltaban con desesperación a las aguas en busca de alguna posible salvación descubrieron lo contrario, una húmeda y salada muerte asistida por los mismos despojos de las naves en que viajaban: “Los griegos, en cambio, como a atunes o a un copo de peces, con restos de remos, con trozos de tabla de los naufragios, los golpeaban, los machacaban. Lamentaciones en confusión, mezcladas con gemidos, se iban extendiendo por alta mar, hasta que lo impidió la sombría faz de la noche.”³⁶⁴

Todos los mejores persas cayeron, contrario a sus deseos, sin honra y con muerte ignominiosa,³⁶⁵ y a los que sobrevivieron no les aguardó mejor destino. Luego de sortear esta tragedia, en las estribaciones del monte Egaleo que domina el estrecho de Salamina, trataron

³⁶⁰ A. Pers. 401-405.

³⁶¹ A. Pers. 406.

³⁶² A. Pers. 401-405.

³⁶³ A. Pers. 419-425.

³⁶⁴ A. Pers. 426-429.

³⁶⁵ A. Pers. 444.

de resguardarse pero los griegos los persiguieron y rodearon de modo “que no era posible a los persas hallar un lugar al que dirigirse y eran golpeados por lluvia de piedras tiradas a mano, y, por los dardos que les caían impulsados por la cuerda del arco, fueron pereciendo.”³⁶⁶ En Salamina, la mayoría de los bajeles persas destinados a esa campaña fueron puestos fuera de combate principalmente por los atenienses y los eginetas. Heródoto escribió que “dado que los griegos combatían con disciplina y en formación, mientras que los bárbaros no habían mantenido la suya y no efectuaban con coordinación maniobra alguna, era inevitable que les sucediera precisamente lo que les pasó. Y eso que, sin ningún género de dudas, aquel día se superaron a sí mismos notablemente y demostraron más valor que en Eubea”.³⁶⁷

El horror de la aniquilación fue presenciado por Jerjes.³⁶⁸ Al creer que ganaría sin dificultad, en el colmo de la arrogancia, mandó instalar en la cima del Egaleo³⁶⁹ un trono desde el cual confiaba ver consumada su campaña. Sin embargo, lo único que atestiguó fue el principio de su retirada, la desesperación de no poder contra los ínfimos griegos que una vez más insultaban al imperio y el regreso a Susa donde le esperaba, sin más, el gobierno heredado de su abuelo Ciro el Grande. En tiempos de Demóstenes³⁷⁰ se decía que dicho solio, unas veces dorado, otras más sencillo y singular, se conservaba en la Acrópolis junto a la espada de Mardonio y otros trofeos arrebatados al enemigo; Pausanias,³⁷¹ varios siglos después, le añadía a esas reliquias un carro hecho por el famoso Dédalo. Heródoto, pese a la pintoresca curiosidad tan distintiva de sus escritos, jamás certificó en sus historias la existencia en Atenas de dichos objetos.

Sea como fuere, atrás quedaban las advertencias de la célebre Artemisia que le instaba a no seguir por mar mientras deseara ganar a los griegos: “Reserva tus naves y no libres un combate naval, pues, por mar, nuestros enemigos son tan superiores a tus tropas como lo son los hombres a las mujeres. Además ¿por qué tienes que correr a toda costa riesgos en enfrentamientos navales? ¿No eres dueño de Atenas por cuya conquista emprendiste la expedición?”³⁷² Ante la expectación de Jerjes, remató en hipérbole con su distintivo “viril

³⁶⁶ A. *Pers.* 455-464.

³⁶⁷ Hdt. VIII, 86, 1-2.

³⁶⁸ A. *Pers.* 465.

³⁶⁹ Hdt. VIII, 90.

³⁷⁰ D. *Contra Timocr.* 129.

³⁷¹ Paus. I, 27, 1.

³⁷² Hdt. VIII, 68, 2 β.

arrojo”:³⁷³ “¿No eres dueño, asimismo, del resto de Grecia? Nadie te ofrece resistencia y quienes lo han hecho han acabado tal como merecían”,³⁷⁴ como recuerdo a los caídos en las Termópilas donde Leónidas, rey de Esparta, fue ultimado en el episodio de los trescientos guerreros. Esta vez no era así. Perdió y tuvo que volver. ¿Cuáles fueron los motivos que desfavorecieron a Jerjes en esta campaña de la segunda guerra médica?

Esquilo, cuidadoso de los designios provenientes de los dioses, consideró en *Los persas* que era cuestión de justicia divina y resultado de una desmedida arrogancia. Suscribe este natural efecto en la invocación póstuma de Darío, y es precisamente él porque funciona no solo como un extraordinario efecto dramático de la pieza, sino por una afortunada contraposición entre los logros del monarca y los magros frutos de su hijo.³⁷⁵ El coro de ancianos, omnisciente en muchos aspectos, declama el inmenso dolor que ha provocado la derrota: “Y también yo voy a cantar la muerte de los que se fueron, llena –está probado– de sufrimientos...”³⁷⁶ Gime y rechina los dientes en el duelo, y eleva hasta el cielo los sordos lamentos de tu dolor – ¡ay!-; y profiere con fuerza una voz desdichada, un grito que entrañe lamentos.”³⁷⁷

La transgresión de lo divino fue sentencia de muerte para los persas. Cuando arrasaban las ciudades, no se ocupaban de respetar las moradas de los dioses extranjeros, al contrario, y, por ello, en las inmediaciones de las ruinas “les esperaba sufrir las más hondas desgracias en castigo de su soberbia y sacrílego orgullo, pues, cuando ellos llegaron a tierra griega, no sintieron pudor al saquear las estatuas sagradas de los dioses ni de incendiar los templos. Han desaparecido los altares de los dioses, y las estatuas de las deidades han sido arrancadas de raíz de sus basas y, en confusión, puestas cabeza abajo.”³⁷⁸ Pero el sacrilegio no se detuvo ahí, la imprudencia de querer dominar las fuerzas de la naturaleza “abrigó la esperanza de sujetar con cadenas, como a un esclavo, al sagrado, al fluyente Helesponto, al Bósforo, acuífera corriente de un dios. Y fue transformando su ser en el estrecho, y, luego

³⁷³ Hdt. VII, 99, 1.

³⁷⁴ Hdt. VII, 99, 2.

³⁷⁵ Según el tragediógrafo, Darío no arriesgó sus tropas más allá del río Halis, frontera natural entre el imperio persa y el lidio que se amplió al absorber a este último en tiempos de Ciro, “pues nunca llevó hombres a la muerte con locuras que matan mediante la guerra” *Pers.* 564.

³⁷⁶ A. *Pers.* 545.

³⁷⁷ A. *Pers.* 574.

³⁷⁸ A. *Pers.* 808-812.

que le impuso trabas hechas con el martillo, abrió un inmenso camino para nuestro ejército inmenso.”³⁷⁹

No había para los griegos nada más abominable que eso. Los mortales, en el pensamiento antiguo, no debían albergar pensamientos más allá de la propia medida.³⁸⁰ La audacia y el orgullo ofenden por lo regular a los dioses, se les despoja de lo más querido para ellos, en este caso, el poder que había quedado enterrado en las arenas de las playas de la isla de Ayante. Ya no dominarían por ahora Lesbos, Samos, Quíos, Paros, Naxos, Míconos y Andros, como tampoco Lemnos, Ícaro, Rodas, Cnido, y Chipre,³⁸¹ ciudades que “el Ares de los jonios”³⁸² arrancó y otorgó una relativa libertad a los libres que ya no obedecían al rey, pues “ya no tienen lo hombres la lengua guardada, pues para hablar libre, se ha soltado el pueblo, puesto que el yugo que la fuerza imponía se desató.”³⁸³ Al final de la obra, entre harapos y jirones de tela que otrora fueron su atavío real, Jerjes exclama la profundidad de un herida que duraría siglos,³⁸⁴ mientras busca la razón de sus males en la mirada de Ate,³⁸⁵ ante la envidia de las deidades que le infundieron la imprudencia como norma y el error como instrumento. No hallaba alivio a su desgracia, se señalaba culpable único de los sufrimientos de su ejército, de los golpes recibidos en el mar y la pesadumbre que hundía a su raza en el llanto.³⁸⁶

La reacción del Jerjes dramático, en el pináculo de la mimesis discursiva de Esquilo conmina al coro de ancianos: “¡Haz trizas con tus dedos la ropa de tu pecho!... ¡Arráncate el cabello a puñados y siente compasión por el ejército! ¡Hundiendo con fuerza la uñas! ¡Hundiendo con fuerza las uñas de forma que arranque intensos lamentos!”³⁸⁷. La última escena no deja de tener una doble significación: el soberano, solitario y abatido, queda en el centro de la escena e imita el remo de los navíos: “Sigue remando, sigue remando, dice Jerjes, y llora mi cortesía perdida”,³⁸⁸ mientras el coro de ancianos se da golpes en el pecho por la aflicción.

³⁷⁹ A. Pers. 746.

³⁸⁰ A. Pers. 821.

³⁸¹ A. Pers. 875-890.

³⁸² A. Pers. 950.

³⁸³ A. Pers. 593.

³⁸⁴ A. Pers. 1009.

³⁸⁵ Divinidad que personifica el error.

³⁸⁶ A. Pers. 945-947.

³⁸⁷ A. Pers. 1055-1065.

³⁸⁸ A. Pers. 1046.

Una siguiente perspectiva de la idea de la muerte es la del sitio de una ciudad. Esquilo, como ha quedado manifiesto, aprovechó su experiencia histórica y militar para infundir a sus obras ese “ares” que le señalaron los poetas y críticos de la antigüedad. Las imágenes que se suceden, más allá de la belleza poética con que se presentan a los ojos de los actuales lectores de sus tragedias, ilustran sobradamente lo que en aquellos años era el común denominador de la diplomacia entre los griegos: la guerra, que para Heródoto fue cosa tan natural como la política y las artes, el medio por el cual se explicaba el orden de las cosas humanas; se emparejaban las diferencias o se acallaban de manera casi definitiva las disidencias de opinión. La Grecia clásica, como la mayor parte del mundo conocido, era brutal porque no podía ser de otro modo, como no pudo ser inevitable que el poeta eleusino impregnara con estas cosas “normales” para su época las obras que manifiestan la incidencia de esa traumática usanza bélica que atestiguó desde muy joven.

El sitio de una ciudad ofrece otra cara de la muerte. Una muerte sospechada, unas veces consumada, otras, evitada. Todo dependía del favor de los dioses... o la medida de la astucia de los héroes. Lo que la poesía de Esquilo transmite en términos históricos acerca de esta situación, es información rica en detalles. Heródoto, Tucídides y Jenofonte pasaron como fuentes viables hasta el punto de que el tiempo y el avance de las disciplinas que auxilian a la historia permiten aclarar, complementar, apostillar o refutar sus discursos. La ventaja del poeta, testigo y contemporáneo del choque de dos civilizaciones es quien advierte una serie de cromatismos especialmente importantes en la reconstrucción de los mundos pretéritos. En realidad, a Esquilo no puede “corregírsele”, salvo en la precisión de aquellos hechos que van más allá de sus afanes poéticos y obedecen más bien a nuestras propias exigencias históricas. ¿Cómo perfilaba la idea de la muerte en un momento tan aciago como el sitio?

Si una ciudad era cercada, el mundo de los dioses optaba, según la idea antigua, por defender a sus propiciadores o sencillamente evadirse de ahí.³⁸⁹ Los habitantes, avisados de la pronta invasión, cuando no espectadores de las milicias al frente a sus puertas, pronto entraban en crisis. Los jefes convocaban a todos aquellos en edad viril y apta para el combate a fin de hacer frente a la amenaza. Así pasó en Atenas y las demás ciudades en el momento en que los persas se disponían a ocupar las plazas. Se acomodan las armas, se preparaban bastimentos, se razonaba el uso de recursos, se atizaba el fuego y se invitaba a la calma a fuer de preces elevadas a los cielos y dirigidas a la tierra mediante la libación, al tiempo en que

³⁸⁹ A. *Th.* 218.

las jóvenes vírgenes ataviadas con el atuendo de las suplicantes dejaban sobre los altares los ramos ceñidos de lana³⁹⁰ e invocaban la protección e inviolabilidad de sus personas. El ejército se alista y apuesta en las puertas, torres y murallas de la ciudad en espera de las órdenes de los jefes que los guían. Crucial es para ellos honrar la obediencia, estando “al mando es la madre del éxito y la esposa del salvador”,³⁹¹ como diría Esquilo.

Del otro lado, a la gente común, los viejos, niños y mujeres les invaden los miedos y la ansiedad. Abrazan las estatuas, se postran en los templos, aprietan contra su seno a los niños y se desgarran sus vestiduras. Gritan y gimen al mismo tiempo que se escuchan los pasos bárbaros de los guerreros de oblicuo penacho,³⁹² el estruendo de las armaduras, el rechinar de los cubos de los carros y los ejes que los sostienen,³⁹³ el fragor de los bronceos escudos y los badajos de los frenos hechos con el fuego³⁹⁴ para sujetar las bridas de unos caballos que nunca descansan.³⁹⁵ Entre las fauces equinas, las bocanadas “tañen sonos de muerte.”³⁹⁶ El miedo en la historia humana, objeto tan recientemente estudiado, encuentra aquí los elementos indispensables de su naturaleza. Esquilo es generoso en los detalles, claro, sin pensar en la historia como la conocemos, tuvo siempre presente el efecto frente al espectador que *creía* realmente en lo que estaba mirando. Para ellos no era una tragedia, una obra de encargo que disputaba el primer lugar en el certamen, sino pura historia, *su historia* remota que emergía ante ellos por artes de las musas.

Eteocles, el protagonista de *Los siete contra Tebas*, tiene que lidiar no solo con huestes dirigidas por su propio hermano Polinices, sino contra el miedo a la muerte que ya cundía entre los habitantes de la ciudad de Cadmeo. Dirigente de la nave, como él mismo se denomina,³⁹⁷ está obligado a guardar la calma, aunque él, en sus adentros, sienta el nervio de un miedo incontenible. El coro que personifica al general habitante de Tebas palidece, gimotea, llora e impreca a su mala suerte. El comandante entra en cólera; detesta aquellas muestras de languidez que en nada ayudan a la defensa de la ciudad: “Os pregunto, criaturas insoportables: ¿es mejor eso, lo que salvará a la ciudad y le dará ánimo a un ejército que está sitiado? ¿Andar gritando y vociferando postradas ante estatuas de dioses que son protectores

³⁹⁰ A. *Supp.* 21.

³⁹¹ A. *Th.* 225.

³⁹² A. *Th.* 114.

³⁹³ A. *Th.* 153.

³⁹⁴ A. *Th.* 385.

³⁹⁵ A. *Th.* 207.

³⁹⁶ A. *Th.* 119.

³⁹⁷ A. *Th.* 3.

de nuestra ciudad? Todo eso es odioso para las gentes que tienen prudencia.”³⁹⁸ Este cuadro debió haber sido demasiado frecuente en la vida de Esquilo.

El asedio que podía durar semanas, meses, hasta años —recuérdese los casos de Artabazo a Potidea que duró tres meses entre 480 y 479, igual el de los atenienses a Sestos, principal ciudad del Quersoneso tracio, en 478 o el de los aqueos contra Troya que duró once años-, y un buen día tenía que terminar. O bien, los sitiados emprendían la contraofensiva, ya fuera escapando o peleando, o los invasores arremetían contra las murallas y torres de la ciudad para derruirlas e ingresar. En *Los siete contra Tebas* se muestran los ataques que sumen en mayor desesperación a los habitantes de Tebas y que Esquilo ensambla con provecho en una serie de imágenes que incluyen el violento oleaje de guerreros al pie a las siete puertas tebanas, el furor en el aire que agitan las lanzas cuando cruzan el espacio entre las murallas y el cielo, o el “fragor de funesta nevada de piedras” que ya comenzaba a hacer estragos en la materialidad y espiritualidad de la de los tebanos.

Conforme el plazo del tiempo se extendía, mayores eran las complicaciones. El progresivo tumulto que se hacía a causa de los cada vez más notorios desplantes arrogantes del enemigo: “Avanza la hueste enemiga, pues ya ha abandonado su campamento. Corriendo en vanguardia, viene en oleadas esa innumerable hueste de jinetes. Me lo asegura sin voz, pero mensajero claro y verdadero, el polvo que veo subir hasta el cielo. Ocupó el fragor de las armas las llanuras de mi país, que acercan a mi oído el grito de guerra.”³⁹⁹ El efecto psicológico sobre los individuos es notorio cuando ellos mismos se convierten en sus propios cautivos y enemigos. La imaginación negativa acerca de un futuro terrible genera visiones sin esperanza, se convierte en la peor enemiga si no se sabe controlar, sobre todo en vísperas de la batalla. Es parte de la intuición, forma parte del éxito en la guerra, naturalmente, cuando se dirige de manera adecuada.

Eteocles, como los generales de coalición que enfrentaron a los enemigos persas, lo sabía. Sin haber peleado todavía, los tebanos ya sienten el yugo sobre las cervices, pues el miedo ha terminado por invadirlos sin la posibilidad de desterrarlo hasta no ver consumado su destino: la esclavitud o la muerte. A punto de generar psicosis colectiva, Eteocles prefiere increpar a los temerosos: “¡Muérete ya! ¡Soporta el peligro en silencio!”⁴⁰⁰ El terror es peor amo que los mismos vencedores en las contiendas. El coro ciudadano implora a los dioses

³⁹⁸ A. Th. 183.

³⁹⁹ A. Th. 78-84.

⁴⁰⁰ A. Th. 253.

alejara la malhadada suerte de la esclavitud y, por eso, Eteocles exige templanza ante la presente circunstancia: “¡Tú misma te estás haciendo esclava! ¡Y a mí! ¡Y a toda la ciudad!”⁴⁰¹ Es inútil, pues la tensión dramática llega a un punto en que el retorno a la serenidad es improbable, por no decir imposible. Ya imaginan cómo los argivos demuelen los muros, incendian sus hogares, asesinan a quien se cruza, hacen presa a las mujeres y, a costa de ellas, las mancillan con “amargos lechos nupciales”.⁴⁰²

Esquilo, en boca del coro, lamenta la suerte de los que han padecido ello en los siguientes pasajes: “la esclavitud del botín de guerra, y que sin honra la reduzcan a polvo y ceniza los soldados aqueos por decisión de la deidad. Y que sean conducidas las prisioneras –ay, ay-, jóvenes, ancianas, igual que yeguas, de los cabellos, rotos sus velos por todas partes. Grita la ciudad, al irse quedando vacía, mientras el botín de mujeres camina a su perdición entre un confuso griterío.”⁴⁰³ La miseria de la guerra está, no en el combate, sino en las atrocidades posteriores que hacen de las calles tumba improvisada y teatro bélico: “Sube el tumulto a la ciudadela, hacia el lugar donde se encuentra el recinto fortificado. Cada hombre recibe la muerte mediante la lanza de manos de otro [...] Suenan vagidos de niños lactantes ensangrentados [...] El pillaje es hermano de la persecución. El saqueador tropieza con otro que ya ha saqueado, y el que carece aún de botín llama al que está con las manos vacías con la pretensión de hacerlo su cómplice...”⁴⁰⁴

Sin embargo, la lucha todavía no ha comenzado. En esta ocasión está reservada para siete defensores de Tebas y siete sitiadores argivos. La disputa, que había comenzado por el incumplimiento de un trato entre los hermanos Eteocles y Polinices acerca de permanecer un año en el trono de manera equitativa se agudizó cuando aquel expulsó a este y lo condenó al ostracismo, invento cívico incluido en Atenas durante las reformas que acabaron con la tiranía a finales del siglo VI a. C. Los hijos de Edipo, maldecidos por él luego de imprecarlo al conocer su incesto y parricidio, cumplían con cada injuria mutua la triple condena ceñida sobre sus cabezas: no tener paz ni vivos ni muertos, matarse entre ellos y repartirse la herencia con la espada en la mano. Como se verá, al final todo fue cuestión de una contienda que se resolvió con justicia divina.

⁴⁰¹ A. Th. 254.

⁴⁰² A. Th. 360.

⁴⁰³ A. Th. 320-333.

⁴⁰⁴ A. Th. 345-356.

Porque la muerte también puede tomar forma de justicia,⁴⁰⁵ el enfrentamiento entre los hermanos y sus aliados fue tan significativa que una vez más la arrogancia, no pensar con prudencia,⁴⁰⁶ abrigar deseos más allá de la posibilidad humana,⁴⁰⁷ son castigados por los dioses que no toleran estas impertinencias. Los guerreros apostados en seis puertas así lo demostraban; Tideo,⁴⁰⁸ Capaneo,⁴⁰⁹ Eteoclo,⁴¹⁰ Hipomedonte,⁴¹¹ Partenopeo⁴¹² y Anfiarao⁴¹³ representan la *hybris* más grave que puede haber en un soldado, pues cada uno de ellos, con sus “gritos en letras que forman palabras” ofendían con sus pretensiones.

La justicia, apunta Esquilo con estos ejemplos, no ayuda a los hombres sin escrúpulos. Por eso claman la justicia divina en forma de muerte para ellos: “Ojalá les concedan los dioses, por sus arrogantes e impías jactancias, lo que proyectan para nosotros. Entonces ellos, gente mortífera, perecerían de una manera absolutamente miserable.”⁴¹⁴ Aun en el combate están destinados a perder: Hipomedonte, portador de un escudo con Tifón, enfrentaría a Hiperbio, que se protegería con otro adornado por la figura de Zeus, y como nadie había visto jamás a Zeus vencido, era natural pensar que el propio dios, al menos en esta forma, estaba del lado de los potenciales vencedores.

El penúltimo aspecto en esta ciudad sitiada es el enfrentamiento entre hermanos, profetizado por los manes, lamentado por sus parientes y celebrado por la ciudad entera. Era

⁴⁰⁵ A. Th. 337-339; 455; 550.

⁴⁰⁶ A. Pers. 725.

⁴⁰⁷ A. Pers. 820.

⁴⁰⁸ “Lleno de rabia y ansioso de combatir, vocífera con gritos agudos como una serpiente al mediodía... Cuando así vocífera, tres penachos umbrosos agita –las crines del casco–, y, bajo su escudo, badajos forjados en bronce tocan a miedo.” A. Th. 380-385.

⁴⁰⁹ “Su jactancia lo induce a tener pensamientos que superan la humana medida.” A. Th. 425. Esta frase recuerda lo que Esquilo anota en A. Pers. 725, 820.

⁴¹⁰ “Está adornado su escudo de forma no humilde: un hombre armado con todas sus armas sube los peldaños de una escala arrimada a una torre de los enemigos con la intención de destruirla. A. Th. 465-472. También grita este, en letras que forman palabras, que de las torres ni Ares siquiera podrá derribarle. A. Th. 467-9. Tiene arrogancia sólo en las manos.” A. Th. 476.

⁴¹¹ Tiene adornado su escudo con “un Tifón que a través de su boca exhala fuego lanza una espesa y negra humareda, arremolinada hermana del fuego. El borde del cóncavo escudo está guarnecido en toda su órbita con espiras trenzadas de serpientes.” A. Th. 496. “Él mismo ha lanzado un grito de guerra y se lanza al combate poseso por Ares, delirando como una bacante, inspirando terror con sus ojos.” A. Th. 496-499.

⁴¹² “Jura por la lanza que empuña, en la que confía hasta en el extremo de vencerla más que a cualquier dios y por encima de sus propios ojos, que con toda seguridad ha de asolar la ciudad de los cadmeos, aunque no quiera Zeus.” A. Th. 530-532.

⁴¹³ “Sólo este es justo, pero al estar del lado de los agresores obtiene un castigo. ¡Vaya gesta! ¡Grata a los dioses! ¡Hermosa de escuchar y narrarla a la posteridad! ¡Destruir la ciudad de tus padres y a los dioses de tu propia raza! ¡Atacarlos con tropas extrañas! ¿Puede haber jamás algo que justifique cegar la fuente materna? Cuando tu tierra patria llegue a ser conquistada por la lanza merced a tus intrigas, ¿cómo podrá ser nunca tu aliada? ¡Y yo, adivino enterrado bajo tierra enemiga, abonaré esta tierra! ¡Luchemos! ¡Espero lograr una muerte gloriosa!” A. Th. 580-589.

⁴¹⁴ A. Th. 550-553.

el fin de tres generaciones de maldición, de Layo a Eteocles, iniciada y finalizada de esta manera: al tiempo que Edipo extirpaba de Tebas a la Esfinge sembradora de muerte, él mismo sembraba el seno materno del que hizo brotar “una raíz llena de sangre”,⁴¹⁵ de lo cual se saca que una tierra sembrada de error, “como fruto, lo único que produce es la muerte.”⁴¹⁶ Eso les sobrevino a Eteocles y Polinices, producto amargo de esa transgresión. La ceguera que se auto infligió Edipo fue la causa de su muerte y la de sus hijos: Apolo le prohibió tener hijos so pena de destruir su propia ciudad y linaje; como en efecto pasó, engendró a dos individuos malditos que, en el umbral del enfrentamiento, fueron impulsados a provocar una muerte cuya sangre no era lícito derramar,⁴¹⁷ porque a la sombría maldición trivalente se le sumaba el hecho de que el fratricidio era uno de los pocos crímenes que no se podían expiar.

Aun cuando Eteocles, en defensa de la ciudad y vencedor de su hermano no pasaría por ser desfavorecido de los dioses, decidió correr el riesgo porque a los muertos, según esta idea, lo único que les queda es el honor,⁴¹⁸ que en el caso de Eteocles quedó intacto al ser merecedor de una tumba “cavada con amor”⁴¹⁹ en su propia tierra porque había “escogido la muerte en la ciudad defendiéndola del enemigo.”⁴²⁰ Con la batalla perdida por parte de los argivos y alejada de Tebas la temida esclavitud, la tragedia *Los siete contra Tebas* termina con los cuerpos exánimes de los príncipes que ya han “dado y recibido la muerte con sus propias manos”⁴²¹ y con ello se cumple la profecía de Apolo en el oráculo de Delfos y de que Zeus aseguró que Tebas se salvó por su intercesión para evitar que fuera vencida e inundada por los soldados extranjeros. Polinices, castigado por las leyes a causa de su traición y redimido por Antígona, desaparece de la escena delante del cortejo fúnebre que sigue el alarido de sus gemidos, mientras que con ambas manos golpea sus pechos “al ritmo del remo que siempre acompaña en la travesía del Aqueronte a la nave de velas negras sin aparejo.”⁴²²

La última expresión de la idea de la muerte que se expondrá a continuación está referida a la caída de una ciudad y sus consecuencias en la vida de sus habitantes. En tiempos de Esquilo, como ya se ha dicho, la provocación de la guerra entre las ciudades helenas, el saqueo y la esclavitud eran una forma de vida y se explicaba en función de su utilidad: “sólo

⁴¹⁵ A. Th. 755.

⁴¹⁶ A. Th. 601.

⁴¹⁷ A. Th. 692-694.

⁴¹⁸ A. Th. 685.

⁴¹⁹ A. Th. 1009.

⁴²⁰ A. Th. 1010.

⁴²¹ A. Th. 735.

⁴²² A. Th. 854-860

así se acrecienta el poder entre los mortales.”⁴²³ Quizá las terribles escenas y noticias que llegaban a Atenas por vía del comerciante, del maestro andante o del curioso arriesgado, vinieron a acentuar el desprecio de Esquilo por la guerra y la soberbia tiranía a la que él mismo se había opuesto en sus años de servicio militar. Resultan por ello muy elocuentes los diversos pasajes en los que podemos encontrar este anhelo: “Que no se destruya por el fuego aquel que no se harta de los gritos de guerra, el violento Ares, el que siega a los hombres en campos regados con sangre”;⁴²⁴ “Que no sea segada en flor su juventud, ni Ares –ese azote para la humanidad, esposo de Afrodita- le tale su esplendor.”⁴²⁵

La guerra, la muerte y las calamidades subsecuentes eran solo aspectos que Esquilo apreció con justeza. Pero había otra más: la muerte “civil”, aquella cuando una persona libre pasaba a ser esclava. En todo caso, el tragediógrafo prefería pensar que “más dulce es la muerte que la tiranía”,⁴²⁶ que se traduce en morir antes de servir y vivir arrodillado en el colmo del cautiverio. Uno de los ejemplos que llaman la atención fue la breve esclavitud a la que fue sometida Casandra en *Agamenón*. El origen de sus males, como los de muchos supervivientes de Troya, está en un acto impío llevado a cabo once años antes de la guerra en casa de Menelao. Este, al dar en su corte hospedaje y extraordinario recibimiento a Paris Alejandro, osó tomar como amante a Elena y huir con ella a Troya y ahí hacerla su esposa. El sitio y la toma, es por todos conocidos, pero la imagen que Esquilo proyectó acerca de la conquista es verdaderamente sobrecogedora por el inmenso mar de lamentos en que se convirtió. En la tragedia el personaje de Clitemnestra expresaba con cierta audacia: “En el día de hoy ya los aqueos son dueños de Troya. Pienso que en esa ciudad se echan de ver voces que no son concordes... es posible oír en sentido distinto las voces de sus conquistados y sus vencedores...”⁴²⁷

Los que vivían aún en las derruidas calles de Troya lloraban, sí, por la muerte de sus parientes y amigos, pero más por el destino que les sobrevenía, en especial las mujeres que seguro terminarían sus días atadas como esclavas a un telar o de nodrizas de los hijos de sus señores. La descripción de Clitemnestra no puede ser más elocuente: “De un lado, gente que se abraza en el suelo a los cadáveres de los maridos y hermanos, o hijos que hacen lo propio

⁴²³ A. *Supp.* 338.

⁴²⁴ A. *Supp.* 635-638.

⁴²⁵ A. *Supp.* 665.

⁴²⁶ A. *A.* 1365.

⁴²⁷ A. *A.* 320.

a los cuerpos de quienes los engendraron y ya eran ancianos y todos hacen salir de su cuello, que ya ha perdido la libertad, gemidos por la muerte de sus seres más queridos.”⁴²⁸ Es en este contexto en el que se inserta la historia de Casandra.

La victoria guerrera de los dánaos no significaba, sin embargo, el triunfo total. Terminada la contienda, los vencedores tenían la obligación de respetar los altares de los dioses para no profanarlos con sus acciones. Los aqueos debían con piedad venerar “a los dioses protectores del país conquistado y los templos de esas deidades”.⁴²⁹ Sin embargo, ello no ocurrió. El temor de Clitemnestra de que incurriera “el ejército en el deseo de devastar lo que no se debe, dominado por ansia de lucro”⁴³⁰ y despertara el odio de los dioses se hizo realidad. La leyenda recuerda la profanación del templo de Atenea en Troya: obnubilada su visión por la victoria, Áyax descubrió al interior a Casandra que se aferraba a la estatua de la diosa e imploraba que se respetara su dignidad; pero Áyax desestimó sus súplicas y no solo se atrevió a pisar el púrpura de la alfombra sino a violarla ahí mismo. El castigo que los dioses le impusieron fue, ni más ni menos, que la muerte a manos de Posidón, quien lo clavó a una roca con su tridente en medio de una furiosa tormenta que hundió su nave. Casandra, después del ultraje, pasó a ser propiedad de Agamenón y al igual que muchos de los supervivientes troyanos, no tuvo más que aceptar la esclavitud.

La interpretación de la leyenda en general es que la violación de una institución tan respetada y protegida por los dioses como era el hospedaje al extranjero, por culpa de Paris, arrastró en su imprudencia a todo un pueblo para perecer dos veces: sufrir la broncínea muerte, primero, por las armas de las huestes de los griegos y, segundo, padecer la esclavitud en las respectivas casas de los héroes que lograron regresar salvos, aunque fueron pocos en realidad. Por este motivo, Esquilo es muy claro acerca de la impiedad de Paris cuando declara: “Pueden decir que [...] las deidades no se dignan siquiera cuidarse de los mortales que pisotean el honor de lo inviolable.”⁴³¹

Ante tales circunstancias, el personaje de Agamenón al señalar el cumplimiento de una sentencia dictada por los dioses consideró justo agradecer a los dioses haber retornado a Argos y haberle permitido castigar a los troyanos“ porque los dioses, sin escuchar defensas jurídicas dichas con la lengua, sin vacilaciones, en una urna ansiosa de sangre depositaron

⁴²⁸ A. A. 325-330.

⁴²⁹ A. A. 339-340.

⁴³⁰ A. A. 343.

⁴³¹ A. A. 370.

sus votos en favor de que hombres murieran y de que fuera destruida Ilío. A la urna contraria, que no se llenaba, sólo, se acercaba la esperanza que infundía la mano, y la ciudad ya conquistada, aún ahora se distingue con facilidad por el humo. Sólo viven ahí torbellinos de ruina. Con dolorosa muerte, la ceniza despide densos vapores de riquezas.”⁴³²

A pesar de haber triunfado, Agamenón fue otro de los héroes que encontraron un terrible fin. La maldición de un dios o un acto fuera de toda piedad marcaron el destino desde el que habría de padecer el principio de sus penas en el otro mundo, tal y como apreciaremos más adelante. El sacrificio de Ifigenia en Tauros, aunque hizo propicio el viaje de ida contra sus enemigos, signaría con mal hado al general argivo y sería este hecho el punto declinante en esta senda ya trazada desde hacía mucho tiempo por las impiedades de los parientes de Agamenón. Solo así, según la leyenda, podía explicarse el torrente de desgracias que alcanzaron a la familia hasta que Atenea y Apolo perdonaron las culpas de Orestes.

A su regreso a Argos, Agamenón trata de paliar el desgaste de sus fatigas y pide a Clitemnestra no ser tratado “con modos que son apropiados para una mujer, ni, como si fuera un hombre bárbaro⁴³³ [...] ni con aclamaciones con la rodilla” en su honor para no provocar “la envidia [de los dioses] tapizando de alfombras”⁴³⁴ su senda. Ante los ruegos de Clitemnestra opta por ceder y pisar la alfombra bordada que para tal efecto se había puesto, también solicita que alguien le quite “al momento el calzado que hace el oficio de esclavo”⁴³⁵. Consciente de su probable falta, termina exclamando: “¡ojalá que al pisar esta púrpura no me alcance de lejos la envidia de la mirada de las deidades!”⁴³⁶

En el mismo carro en el que Agamenón había llegado estaba la noble cautiva que ya era Casandra. El rey expresó su petición como señor del palacio de que fuera recibida, si bien no como una distinguida persona a la cual había que hospedar, sí con la reserva de su nueva condición de esclava que aún no acepta serlo. Agamenón, al dirigirse a Clitemnestra, dice: “Acoge en palacio benévolamente a esta extranjera, que con agrado mira la deidad desde lejos al que ejerce el poder con benignidad, porque nadie lleva por gusto el yugo de la esclavitud.”⁴³⁷ Este es un caso muy ilustrativo sobre el destino de las cautivas tomadas durante una guerra. Devastada ya su ciudad y como parte del botín, el rey de Argos regresó

⁴³² A. A. 820.

⁴³³ A. A. 918-920.

⁴³⁴ A. A. 922.

⁴³⁵ A. A. 945.

⁴³⁶ A. A. 947.

⁴³⁷ A. A. 954-955.

a su corte en compañía de la malhadada hija de Príamo que fue maldecida con el infausto don de la profecía por no entregarse a Apolo, lo cual la convertiría en la voz que anunciaría sus males. El detalle de esta monstruosa habilidad era que sus anuncios no serían creídos por nadie y a la larga, para gusto del hijo de Leto, generarían en Casandra la terrible convicción que de lo visto por ella y no creído por nadie sembrarían la segura locura que de ello se desprendería. Pues bien, Casandra llegó a Argos en la condición de esclava preferida de Agamenón para desgracia de ambos, porque a pesar de prever la muerte no pudo evitarla.

La escenificación que hace Esquilo de esta terrible condición de esclavitud es muy sencilla. Representa con extraordinaria claridad la condición de una persona que ha sido sometida por la fuerza a no disponer ya de su humanidad y servir en lo que ordenaran sus amos. La rabia e impotencia de una persona que otrora había sido digna en su propia tierra se aprecia en un pasaje como en el que Clitemnestra describe los primeros momentos de la nueva condición de Casandra: “Sin duda está furiosa y sólo le presta atención a sus insanos pensamientos, pues llega aquí luego de haber dejado tras ella una ciudad recién conquistada y no sabe aún soportar el freno sin que su rabia arroje espuma sanguinolenta.”⁴³⁸ Clitemnestra, ante la impotente rebeldía de su nueva cautiva, le ofrece falaz consuelo y le recuerda que su situación no era nada rara ni en su sociedad ni en las pasadas, pues era sabido que el mismo Heracles había sido vendido y “soportó como medio de vida el pan de la esclavitud”.⁴³⁹

Además de todo, según la interpretación de la esposa de Agamenón, Casandra había tenido la fortuna de contarse entre las propiedades de señores ricos que, con toda probabilidad, le darían una “dichosa esclavitud” que le proporcionaría una vida mejor que la de otros esclavos en Argos: “Si la inevitable necesidad inclina la balanza hacia esa triste suerte, es ventajoso tener amos ricos de mucho tiempo. Por el contrario, quienes sin jamás esperarlo tienen una cosecha abundante, son crueles para sus esclavos en todo y más allá del nivel adecuado. De nosotros obtienes lo que está establecido por costumbre.”⁴⁴⁰ Casandra, en *Las coéforas*, expresa que no tiene más remedio que aceptar su doble desdichada condición; por un lado ser esclava y, por el otro, algo peor todavía: prever su muerte sin posibilidad de evitarla: “ya que los dioses, dice la hija de Príamo, llevaron inevitable desgracia a mi pueblo y de la casa paterna me trajeron con destino de esclava, me toca probar

⁴³⁸ A. A. 1064-1068.

⁴³⁹ A. A. 1040.

⁴⁴⁰ A. A. 1041-1044.

lo justo e injusto que venga de quienes mandan en mi vida, dominando mi amargo odio con violencia sobre mi alma.”⁴⁴¹

El desarrollo y desenlace de esta tragedia es bien conocido: Agamenón es asesinado por su esposa, quien relata el crimen ante la venerable asamblea de argivos: “Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos. De esta manera, una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello.”⁴⁴² Y con frialdad, remató: “Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede”⁴⁴³ Un argumento le asistía —el sacrificio de Ifigenia para hacer propicia la conquista de Troya-⁴⁴⁴ y ponderaba la genial norma trágica de conceder a ambos, el muerto y el asesino, una razón que explicara y justificara su proceder.

Clitemnestra y Egisto toman el poder en medio del resentimiento general, y relegan a Electra, hija de Clitemnestra y Agamenón, quien vive impotente en medio de la indignación al grado de ocupar, de manera metafórica por supuesto, “el lugar de una esclava”.⁴⁴⁵ Los asesinos gobiernan hasta que Orestes regresa disfrazado de extranjero y pide asilo en su propio palacio para dar la noticia de que él mismo había muerto. Lo importante de este pasaje en que aparece el héroe es la imagen que Esquilo proyecta de la servidumbre que resalta con peculiaridad una muerte trágica e irónica a la vez. Los esclavos, por lo menos en este pasaje, son la voz dramática que cumple un papel especial en la culminación de la estratagema de Orestes a fin de vengar la muerte de su padre.

El hijo de Agamenón llama impacientemente a la puerta para ingresar y cumplir con su intención: “Esclavo, esclavo: oye una llamada en la puerta de fuera. ¿Quién hay dentro, esclavo? De nuevo te pregunto, esclavo: ¿quién está en la casa?”⁴⁴⁶ Una vez adentro, Clitemnestra ordena al mismo esclavo que le prepare a él y a su acompañante, también un esclavo, una habitación. Orestes, cuidadoso, comienza a ejecutar el plan urdido días antes con Electra y pide a su antigua nodriza que llame a Egisto a su presencia para darle la noticia.

⁴⁴¹ A. Ch. 75-80.

⁴⁴² A. A. 1385-1390.

⁴⁴³ A. A. 1391-1393.

⁴⁴⁴ A. A. 1419.

⁴⁴⁵ A. Ch. 135.

⁴⁴⁶ A. Ch. 654.

Quien se encarga de ello es su nodriza. Como una nueva Euriclea⁴⁴⁷ que reconoce a su antiguo hijo, sospecha que algo terrible está a punto de suceder. “¿Por qué pisas, esclava cilicia, la puerta de palacio? Tienes por compañera a una pena que no es pena a sueldo”⁴⁴⁸ Esquilo hace exclamar al coro de esclavas que miran los acontecimientos, saben lo que sucederá, tienen la inquietud de saber todo y no poder nada: “¡Ea, leales esclavas del palacio! ¿Cómo vamos nosotras a mostrar todo el vigor de nuestras bocas en favor de Orestes?”⁴⁴⁹

Egisto es asesinado en cumplimiento de la venganza que seguramente Agamenón reclamaba desde las sombras del hades. La conclusión de la escena de la muerte del usurpador es por demás irónica: solo un esclavo es quien lamenta su muerte y es él mismo quien dice: “el muerto ha matado al vivo. Te lo aseguro.”⁴⁵⁰ Orestes, instrumento del destino, cumplió el de Clitemnestra y el de Egisto, al mismo tiempo que auguró el suyo propio, pues matricida como fue, solo encontró reposo en una expiación fuera de lo ordinario, al contemplar el sentido profundo de la existencia y mirarse en la persona de sus víctimas muertas.

La idea de la muerte de Esquilo, presentada en algunas de sus facetas, muestra que la tragedia fue un arte profundamente social y, por ello, tiene significativas consecuencias en la formulación de valores proyectados a la sociedad griega contemporánea de Esquilo. Al mismo tiempo, definió la individualidad del sujeto por medio de los personajes que, con una autonomía peculiar, marcan el tránsito de los conceptos universales enunciados por la literatura de sus predecesores a conceptos más individuales, asequibles con el relieve de los sentimientos, pasiones y pulsiones de los protagonistas con los cuales pueden identificarse como nunca antes en su historia. Después del exultante triunfo sobre los persas en las dos guerras médicas y la construcción de una democracia en constante crecimiento en términos de la hegemonía griega, era natural que el espectáculo y el tesoro que antes pertenecía a todos y a nadie, se capitalizara en arte y fungiera como uno de los elementos más distintivos de las creaciones de carácter democrático para los helenos.

El griego, un ser público y político por antonomasia, estampó incluso en este ámbito artístico un marcado carácter social que se potenció aún más en el teatro. No era casual que

⁴⁴⁷ Nodriza de Odiseo.

⁴⁴⁸ A. Ch. 734-735.

⁴⁴⁹ A. Ch. 720.

⁴⁵⁰ A. Ch. 886.

la erección del principal recinto teatral se hiciera a lado de los más importantes órganos de justicia y política de la ciudad de Atenas, pues su fin fue ser creador de conciencia ciudadana, de las virtudes que refuerzan la humanidad propia y colectiva en la búsqueda de los fines últimos de la existencia mediante la confrontación de verdades. La muerte en Esquilo, en muchos sentidos, es esa colisión de verdades antagónicas que comparten razones y justificaciones que no llegan a excluirse; es el triunfo sobre la idea de que la muerte es lo último y que más bien es una metáfora de la vida que le confiere mayor significado al hacer patente lo efímero de la existencia.

Durante el siglo V a. C. la cultura urbana de las más importantes ciudades de la Hélade se desarrolló al filo de la vida cotidiana –suficiente es recordar la actividad en absoluto pública de Sócrates en los mercados y calles atenienses- y es por ello que en los restos de la tragedia analizada en este apartado sobran las preguntas angustiosas para las que el hombre carece de respuesta, cuestiones que tienen que ver con la profunda tensión entre los hombres y el mundo –o mundos-, entre su concepción y la de los otros cuya lengua muchas veces desconoce.

Esquilo supo sacar la máxima belleza y valor artístico de la muerte, la desafió por medio de sus personajes en su propio terreno y la venció con decoro con heroísmo y con el canto fúnebre que transforma los elementos iniciales de sus tramas en algo completamente distinto. El “control” sobre la muerte, en los ejemplos referidos sobre la defensa de la patria, la defensa de la ciudad y la caída de un pueblo asediado proyecta la sensación de que ese en realidad no era el final, porque la inspiración no era esa postrera “derrota”, sino la victoria del espíritu del hombre sobre las fuerzas ajenas y superiores de su propia existencia. Aquí, el dolor, el llanto, la angustia, la muerte son transformadas por la alquimia de la poesía, porque la muerte no es trágica en sí misma, pero la muerte sentida, sufrida y significada sí lo es.⁴⁵¹ En cada pasaje expuesto en este capítulo está la idea de la reafirmación de la voluntad de vivir ante la faz de la muerte.

La experiencia histórica personal de Esquilo infundió algo especial a sus obras al demostrar la estrecha relación que tenía la poesía con la realidad social, con la historia vivida y contada por sus protagonistas; convirtió a la muerte en una imagen, en una metáfora de la vida y al teatro en símbolo de sus más caros logros como civilización.

⁴⁵¹ Hamilton, *El camino de los griegos*, p. 212.

Con el triunfo de Atenas sobre Persia, la superioridad demostrada en su propio terreno no dejó lugar a dudas de quién sería la polis que, en franca rivalidad con Esparta, desearía tener el galardón de la supremacía helénica sobre las demás ciudades. Durante algunas décadas, estas dos rivales mantuvieron un relativo equilibrio de poderes e injerencia en los demás griegos quienes, en su mayoría, tuvieron que escoger un bando. Débiles y hasta ambiguos pactos, recelo sobre la mutua actividad y un ambiente de desconfianza sobre el proceder ajeno. Elementos todos que, amén de otros cuya cita haría innecesariamente extensa la exposición, configuraron un escenario donde el enemigo de antaño se vio momentáneamente lejos, en Susa, mientras el aliado del día, residente en la no muy lejana región de Laconia, se convirtió en la fuerza a vencer.

Sófocles, el tragediógrafo por antonomasia, se vio influido por esa oposición entre dualidades. Entre la democracia y la diarquía, la voluntad popular y el parecer de lo selecto, el ideal ateniense de política al exterior y el hermético arbitraje de un pueblo amurallado que vencía, en la dura disciplina de su arte bélico, el prudente silencio con el que operaba buscando una ansiada victoria sobre el oponente. Dos ligas; la del Peloponeso, ostentando en tierra firme la perfección de sus bien acomodadas falanges y Delos, que debía su poder a una flota que había dejado de lado el pentecóntero y usó con maestría el trirreme hasta llevarlo al pináculo de su fama. En el pináculo de su gloria, Atenas se vio engrandecida por sus obras de eterna memoria. Estos son los años en que la luminosidad cultural brilló para toda la Hélade, desde las cumbres de la Acrópolis coronada por el Partenón hasta sus faldas, donde yacía el austero escenario de un teatro donde se montaron los dramas de los poetas. Acompañados de los claros registros ejecutados en las siete cuerdas de la lira, Sófocles encarnó el ideal clásico del equilibrio y perfección formal, alejado de la grandilocuencia, cercano a la medida, creador de la majestad trágica y delineador de caracteres que hicieron de sus personajes figuras perfectas talladas por un viento pentélico de gran simbolismo. El poeta, testigo de su época, vivió en los años más fulgurantes de una civilización que a causa de sus logros, mereció ser considerada un verdadero milagro.

A diferencia de su antecesor, Sófocles fue admirado y reverenciado en vida. Hoy en día puede decirse que fue un “artista total”. Actor, poeta y hasta teórico, exploró las posibilidades de su oficio con tal profundidad que hoy, incluso sin la documentación

necesaria, se siente la influencia de su pensamiento en los sucesivos autores que tuvieron noticia de él y de sus aportaciones. Walter Kaufmann en su *Tragedia y filosofía*, apunta un paralelismo afortunado: al igual que Mozart, no tuvo detractores de consideración,⁴⁵² antes bien, sus contemporáneos le quisieron tanto como pudieron y premiaron sus tragedias en casi todas las ocasiones. Sus rivales, si acaso los tuvo, fueron cordiales amigos con los cuales departía en cada ocasión. Uno de ellos fue Eurípides, el otro tragediógrafo incluido en este estudio, quien respetaba y admiraba sus creaciones. Tuvieron una relación cordial, esa que se da entre pares que no se envidian ni se adulan. Coexistieron armónicamente, sin interferir entre ellos; desarrollaron tanta amistad que, llegado el momento, Sófocles despidió a su amigo y colega vistiendo a sus actores de luto en 406, año en que la tradición señala el deceso de Eurípides y la de él mismo. El vínculo, por si fuera poco, traspasó los límites del arte y el tiempo: Aristófanes, ese incansable burlón de todo, en los momentos más terribles de la historia ateniense, los retrató en el Hades. Sófocles, en su habitual dulzura conciliadora; Eurípides, en la grandilocuencia de su poesía; Esquilo, en la heroicidad de su verso. Este, que había inspirado lo mejor de lo griego, fue sacado del averno hacia la superficie para infundir bríos a la moral de Atenas, abatida por Esparta en 404.

A lo largo de su dilatada existencia, conoció pocas veces los sinsabores de la vida. Como pocos, y en contra de lo afirmado por los filósofos presocráticos quienes afirmaban que un individuo sólo se podía preciar de ser alguien afortunado únicamente al final de sus días, fue un hombre feliz y de bien. Su persona, de la cual se tienen pocos detalles, proyectaba un dulce encanto. Y no era para menos. Los testimonios sobre él nos indican que ascendía de una noble familia dedicada a la forja del hierro, poseedora de esclavos y recursos suficientes para dar a su hijo nacido en 496 una esmerada educación. Al parecer llegó a este mundo bendecido por los dioses. Era de buena figura, con una natural inclinación al arte por ser un individuo sensible. Dotado de un oído excelente para la música y un cuerpo adecuado para la gimnasia, se ejercitó en todos los ámbitos que la educación ateniense de su época ofrecía. Fue famoso por tener unos dedos hábiles para la lira. Las cuerdas del instrumento tocaban en un registro de notas ligeras de perfecta correspondencia con la poesía. En estos años, la música era poesía y la poesía el lenguaje natural con el cual se expresaba de manera natural las etéreas verdades que constituían el epicentro mismo de la tragedia. El más grande representante de este arte era Esquilo. Cuando Sófocles estaba en plena adolescencia, el viejo

⁴⁵² Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, p. 299.

maestro contaba con unos 44 años. La diferencia de edad era de 29 años, bastante considerable si se piensa la corta esperanza de vida del siglo V antes de nuestra era. Por entonces, en el ambiente griego se percibía una épica sordina caracterizada por la incertidumbre, la desazón, el peligro inminente de una destrucción con pocas probabilidades de ser evitada. Un nuevo capítulo de las guerras médicas se aproximaba vertiginosa, con sus amenazantes aires de exterminio que ya habían probado el carácter de los griegos. Las piedras derruidas de los templos y las ruinas de las casas en las ciudades de la Hélade, exhalaban el extraño olor ferroso de la sangre fresca que clamaba la revancha contra el persa. Esquilo, bien entrenado, dio muestras de la capacidad helénica contra la adversidad. Su participación en batalla le dotó de un sentido de la heroicidad que plasmó con precisión en sus tragedias, ya estudiadas en el capítulo anterior. Los griegos más jóvenes, entre los que estaba Sófocles, presenciarían una muestra distinta en el mismo contexto del supremo sacrificio al que son convocados los mejores, que aún con excelsas prendas de virtud, no comprenden el trágico final al que ineluctablemente serán inmolados en nombre de su destino. Las aspiraciones, en estos años, son altas, y las expectativas, también. Por eso las tragedias representadas en tiempos del joven Sófocles y el maduro Esquilo fueron el conducto más conveniente para comunicar lo incommunicable, hacer descender de las alturas lo grandioso de los propósitos e impulsar el espíritu griego que hasta entonces había permanecido dormido.

Por aquellos años la vida política en Atenas estaba dominada por al menos dos personajes. Temístocles y Arístides, ambos descendientes de acomodadas familias, disputaban la hegemonía política de la ciudad ínterin la segunda parte de las guerras médicas. El primero de ellos, a decir de los antiguos, pasaba por ser un joven de una notable curiosidad, apetito de gloria y emulación de lo mejor que conocía. El episodio de Maratón donde Milcíades brilló no le dejaba en paz. Desea obtener para sí lo mismo –o más- de lo que gozó en su momento el destacado militar. Para ello encontraba dos obstáculos: la horizontal democracia ateniense donde la igualdad –en ciertos aspectos- era irrenunciable y Arístides, ya por entonces llamado “el justo” por sus altas virtudes. Un afortunado hallazgo hizo que Temístocles continuara su ascendiente en la vida pública de Atenas. No muy lejos de ahí, hacia 482, se descubrió el rico filón de plata de Laurión. Los principales políticos consideraron la repartición equitativa del metal entre todos los ciudadanos; sin duda, eso sería un buen gesto por parte de sus dirigentes quizá con el objeto de no ser recriminados en un futuro por la muchedumbre, pobre en su inmensa mayoría. Pero Temístocles, ampliando la

proyección sobre el uso de esos cuantiosos recursos, convenció a la mayoría dirigente destinar toda la plata en la construcción de una flota. Diez años antes, los laconios mostraron una destreza suprema en sus estrategias pie a tierra, pero no en el mar, donde naturalmente Atenas tendría un dominio indisputable. La retórica imperialista de Temístocles encontró favorables ecos que determinaron usarla de esa forma, con excepción de un solo individuo y sus partidarios. Arístides, compañero de Milcíades en Maratón, gozaba de la buena fama que la fortuna le heredó como galardón después de sus acciones en el campo de batalla, y su oposición a Temístocles hizo que fuera señalado de mantener una postura, diríamos hoy, conservadora en relación a las ambiciones de ampliar la influencia de Atenas. La suposición más notable al respecto es que dicha estrategia iría en detrimento de la hasta entonces alta moral y autoridad de los atenienses sobre las otras ciudades aliadas. Justo por eso se había salvado Grecia, porque antes prefirieron renunciar a la primacía de la dirección contra el persa que originar disensiones entre los griegos causantes de la derrota irremediable.

La precisión de este juicio se vio corroborado tiempo después. Temístocles, entre tanto, accionó por todos los medios posibles para deshacerse de su rival. En una hábil jugada, las circunstancias orillaron a los deseosos de hegemonía condenar al justo Arístides, mandándolo al exilio mediante el ostracismo del cual muchas leyendas se escribieron en su época como en la de Plutarco.⁴⁵³ Ya con el campo libre, Temístocles preparó el plan general de su ascenso a la dirigencia de los atenienses, sabiendo de antemano que una expedición extranjera se organizaba en las inmediaciones de la Hélade con el objetivo de borrar la mancha de la derrota infligida por los griegos a la armada persa. Dos acontecimientos la retrasaron: la muerte de Darío en 485 y la simultánea rebelión egipcia que ocupó de tiempo completo al nuevo monarca: Jerjes.

Aunque ya se trató este tema en el capítulo anterior, no está demás recapitular brevemente el paso del rey asiático hacia Europa. Heródoto cuenta en el citado Libro VII de su *Historia* todos los detalles de su tránsito por la península de Anatolia hasta llegar al estrecho del Bósforo y de cómo una tormenta destruyó la flota que pretendía colocarse a modo de puente para cruzar de un lado a otro, así como el respectivo “castigo” que aplicó al

⁴⁵³ Mientras los ciudadanos escribían en el *ostrakon* el nombre de Arístides, este se encontraba observando todo. De pronto, un campesino analfabeto se le acercó y le pidió que escribiera el nombre del acusado. Cuando éste le cuestionó, sobradamente extrañado, sobre el mal causado por él, el campesino se limitó a contestarle con cierta pesadez que ningún mal le había hecho, que ni siquiera lo conocía, pero estaba harto de escuchar por todas partes que a Arístides le llamaran “el justo”. Sin responderle nada, el indiciado escribió el nombre; ese mismo día que se pronunció la condena y partió al exilio. Plu. *Arist.* 7, 7.

mar por negarse al paso de los persas. Estas historias, que poco o nada aportan a la visión crítica del episodio, nos muestra la manera en cómo los griegos se veían a sí mismos o, por lo menos, la imagen que deseaban proyectar en los siglos venideros. Para ello hay dos episodios. El primero es el testimonio que hace Demarato, rey espartano exiliado en la corte de Jerjes, en relación con sus enemigos: hombres austeros, cultivadores de la inteligencia, que temen más a las leyes que a un tirano como él. El otro, la locura de Jerjes, ejemplarmente retratada por Esquilo en *Los persas*, donde ordena flagelar al mar en un arranque de soberbia (ὑβρις), castigada por las potencias divinas y de cuyo escarmiento aprendían incluso los dioses.

En tanto, lo que estaba en el ambiente del Sófocles adolescente, era la configuración de todos los preparativos con los cuales enfrentar al enemigo. A él le tocó saber, sin duda, de la celebración de la olimpiada LXXV mientras Jerjes se acercaba más y más a la Grecia continental. Esta competición, que conoció el monarca por boca de unos desertores griegos, lo sorprendió a él, pero más a sus generales quienes le preguntaron contra qué clase de enemigos combatirían (si es que podía llamárseles así) que no buscaban otra cosa sino fama y gloria coronada por unas ramitas de olivo. Es de suponer que ahí comenzó la subestimación tan cara a la luz de los acontecimientos inmediatos, testigos de la movilización del mundo griego ávido de apoyo proveniente de todos lados. Los atenienses y los espartanos buscaron ayuda en sus ciudades, las cuales lo proporcionaron por su pertenencia a las respectivas ligas formadas por Atenas y Esparta. Aun con la inminencia de la conflagración, Argos, Corcira y Creta se negaron a prestar auxilio. Muy distinto fue el caso de Tesalia, quien inmediatamente se puso del lado bárbaro por miedo a ser arrasada como Mileto no muchos años atrás. Todo parecía estar influido por el miedo a la aniquilación. Incluso, el mismo Apolo en su santuario de Delfos recomendó a sus consultantes guardar una posición neutral, ya que se suponía que Jerjes avanzaba para castigar la ayuda de los atenienses en las pasadas rebeliones jonias. Entre los socorros significativas que prestaron las polis, resalta la muy particular llegada desde Crotona, consistente en un solo barquito equipado y tripulado por Faílo, un vencedor olímpico que se aprestó a combatir junto a sus hermanos griegos. Lo demás, es leyenda.

El siguiente episodio, ampliamente referenciado en todas las fuentes antiguas y modernas, incluyendo las representaciones fílmicas de cuestionable precisión, es el de las Termópilas donde venció el ejército de Leónidas con sus 300 espartanos acompañados de sus aliados fócidos, tebanos y tesprios, muertos a la sombra de la inmensa nube de flechas y lanzas

que les arrojaron en el estrecho rocoso donde hasta hoy se guarda memoria de su valentía. Esta batalla, de hondo simbolismo en la tradición guerrera de la antigüedad, sirvió de aliciente a los griegos para no cejar en sus esfuerzos. Temístocles, siendo ya alto comandante militar, o como se decía entonces, *πολέμαρχος*, tuvo noticia de lo ocurrido en las Termópilas y previó que el avance enemigo tenía el camino libre. Los habitantes de Atenas debían evacuar la ciudad. Trecén, Egina y Salamina fueron elegidas para acoger a los ciudadanos en su retirada hacia un lugar más seguro. Rápidamente se dirigieron hacia el Pireo, caminando, en yeguas, o como podían, acompañados de sus animales que aullaban de dolor al no poder ser embarcados. Temístocles pidió consejo al mismo dios titubeante que recomendó a los demás griegos ser neutrales ante el persa. Se dirigió a Delfos y preguntó cuál era la mejor forma de defender la ciudad; Apolo, entre las oníricas respuestas, le recomendó guarecerla con una muralla de madera. Cuando despertó de su viaje, Temístocles comprendió que la idea de ocupar la plata del Laurión para construir una flota fue acertada: la madera de los barcos apostados sobre el agua sería la barrera flotante con la que se defendería la polis.

Sin embargo, la organización de la guardia no fue tan sencilla. Euribíades, el general espartano que ostentaba la dirigencia de las tropas, no se veía convencido de luchar en el mar. Esto es razonable si se considera que tradicionalmente el ejército lacedemonio ejecutaba sus maniobras pie a tierra, no en la ondulante marea. Temístocles, realmente convencido de que la defensa de Salamina, isla cercana al continente, era la opción más adecuada frente a la propuesta de Euribíades, consistente en retirarse delante del Peloponeso para asegurar la victoria. El general ateniense insistía en la propuesta inicial, argumentando que, en caso de ganar, de todos modos, se perdería Salamina y adicionalmente Egina y Megara, por lo que resultaría infructuoso ganar en el Peloponeso para luego ocuparse de avanzar sobre las posiciones persas que bien pudieron ser defendidas desde un principio. La polémica escaló, pero se solucionó cuando Arístides, amnistiado, regresó y apoyó a su adversario Temístocles.

Saldado el asunto, Temístocles arregló su estrategia del siguiente modo. Primeramente, envió a un falso desertor a Jerjes para informarle que los griegos se retirarían para defender sus posiciones en el Peloponeso. El monarca engañado, considerando que la fortuna le sonreía, ordenó cortar el paso entre la isla y el continente para así sorprender a los griegos y matarlos en su escape. El final, por todos conocido, es la destrucción de la flota persa: un viento fuerte sopló desde el septentrión, apretó a las naves persas, las estrelló y las hundió para horror de Jerjes, quien clamaba injurias contra sus enemigos desde el monte

Egaleo que marca, precisamente, los límites entre el norte y el sur del Ática. La victoria fue extraordinariamente bien recibida por los atenienses, ya salvados por segunda ocasión. Temístocles, por su parte, que había acariciado el sueño de la gloria de Milcíades, por fin vio colmados sus esfuerzos. Las autoridades de la antigüedad dicen que ofrendó su casco a Zeus al tiempo que los atenienses lo señalaron como el hombre más competente de toda Grecia.

Entre los aclamadores se encontraba Sófocles, de dieciséis años, equipado con una lira dirigiendo la correcta entonación del peán en los cantos triunfales del ejército griego. En aquella ocasión, el muchacho mostró sus dotes artísticas con las cuales presuntamente nació y que dedicó al ejercicio de la dramaturgia trágica. Lo que se puede decir del periodo que va de su juventud a la madurez es poco. Muy poco si se toma como referencia la dimensión de sus aportaciones, y solo se conocen algunos datos escuetos de su vida que va de los 16 a los 55 o 56 años. En estas cuatro décadas, no exentas de leyendas exageradas o hasta cómicas, se supone que conoció la tragedia esquiléana y puede darse por seguro que incluso conoció al tragediógrafo en persona. Antes las ciudades eran de menor tamaño, las personas se conocían bien porque también su población era diminuta a comparación de la que tienen algunas megalópolis modernas. De modo que no es extraño imaginar algún encuentro entre Sófocles y Esquilo, ya sea en algún lugar público o asistiendo a la representación de los dramas a principios de la primavera. Tampoco es ajeno entrever que bebió directamente de las obras del viejo maestro para adquirir el arte que le era familiar. En otro lado se ha dicho que su sensibilidad le hizo fácil el trato con la música y se le recordaba en sus años mozos como un buen ejecutante de instrumento, cuyos dedos ágiles arrancaban arpeggios sugestivos que encantaban a los presentes. En esas condiciones se afirma que actuó durante una representación de *Támiris* o en la de *Nausicáa*, obras desgraciadamente perdidas, donde lució la pericia propia de un individuo totalmente dedicado al culto de las musas, que honró secundamente con la actuación en dramas ajenos.

Además de ser buen músico, era actor y bailarín. Es de presumir que era muy inquieto cuando joven. Conforme pasaron los años, se dio cuenta de que había nacido con un cuerpo menos vigoroso que su espíritu. Hacia los 29 años, ofreció en competencia unos dramas para ser representados en la primavera del 468. Las referencias sobre este episodio son igual de escasas que los títulos de sus obras, pues solo se sabe que su competidor fue ni más ni menos que Esquilo, vencido con holgura por el gusto del público ateniense. A pesar de su victoria, abandonó los escenarios, y no porque estuviera en artículo de muerte como Molière, sino

porque su voz era delgada. Probablemente las exigencias del arte teatral fueron superiores al de poeta, oficio ya familiar para él por entonces, de manera que decidió que su actividad estaría mejor ejercida desde las alturas más excelsas de su inspiración. Desde el punto de vista de quien esto suscribe, no necesariamente aquel evento marca su retiro de los escenarios. Es una simple reconstrucción armada con los datos que se dan por aquí y por allá. En cambio, es mucho más creíble que esta conciencia de su destino en la tragedia le haya movido a emprender la reformulación de lo heredado por Esquilo para adaptarlo a sus necesidades y a las preferencias de su tiempo, ya distintas a la de su predecesor.

Muchos artistas a lo largo de la historia han evidenciado que acontecimientos de esta naturaleza mueven a una transformación interesante en su disciplina después de una toma de conciencia donde factores externos ocupan un papel relevante. En el caso de Sófocles, quizá el surgimiento de nuevas figuras protagónicas de la vida pública y la paulatina transformación de la democracia ateniense encaminó el perfil que caracteriza sus tragedias. La expansión de la influencia de Atenas complejizó los elementos históricos que configuraban la realidad de su tiempo y también probablemente eso se reflejó en la reestructuración argumentativa de sus obras. Lo que los estudiosos han afirmado de él y su legado, es el desarrollo manifiesto de la individualidad colocada al centro de la trama. En ese contexto, Sófocles fue muy hábil al pergeñar con pocas líneas el “carácter” o “genio” de los personajes, anticipándose por mucho a la invención de este género en el siglo XVII. Hay una forma fácil de comprobarlo.

No habría problema si leyéramos una opinión como la siguiente si se tratara de Sófocles, sustituyendo sólo algunas palabras para dar una idea más completa sobre él: “su obra se singulariza no sólo por las pinceladas maestras de los caracteres, por los rasgos de ingenio, por las situaciones [tremebundas] que tan oportunamente se intercalan sin romper la unidad del asunto, por la desenvoltura del diálogo y la espontaneidad de la versificación, antes debiera proclamarse como preciosa perla del teatro [griego] por ser iniciación de una tendencia [...] modernizante que justifica en gran parte el juicio [de sus posteriores críticos]”, relativo a los cambios que aplicó en sus propias creaciones. Mucha alarma y desprecio provocaría si se confiesa que tal cita fue sacada de la noticia que prologa *Las paredes oyen* del poeta novohispano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.⁴⁵⁴ Pero se obtiene plenaria indulgencia al recordar la previa intencionalidad acerca de esta deliberada cita, guardando

⁴⁵⁴ Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Tomo I, p. 255.

toda proporción entre Sófocles y Alarcón, pero tendiendo un puente literario entre sus personas a causa de la revolución que causaron las añadiduras al género que cultivaron.

Sófocles pasó a la historia por aumentar de dos a tres el número de actores. Se dice que en las más antiguas producciones trágicas solo dos personas se encargaban de representar todos los papeles, lo cual tornaba acartonado el argumento desde el punto de vista moderno. Salvaban esta dificultad con máscaras de rostros alusivos a los personajes, y aun cuando fuera femenino, era interpretado exclusivamente por varones. El poeta ateniense relajó la trama con esta adición y convirtió el diálogo pareado en un afortunado triángulo argumentativo que dinamizó la trama en general. Del mismo modo, aumentó de 12 a 15 el número de coreutas, dando con ello una mayor intensidad a la voz que exclamaba advertencias o juicios del destino y también haciendo del coro un personaje activo en la obra, cosa nunca vista. Primitivamente, el coro tenía el protagonismo absoluto durante la recitación de los versos, es decir, los coreutas dramatizaban, pero Tespis (el mítico inventor de la tragedia) introdujo un actor para que hiciera lo propio en tanto el coro descansaba. Esquilo, años más tarde puso otro, sumando dos, y finalmente Sófocles el tercero más la dinámica intervención del coro en la trama, lo cual redondeó la forma clásica del género en la antigüedad. Al parecer fue muy exitoso, tanto que Esquilo lo adaptó a sus nuevas obras, quizá a principios de la década de 460 hasta 456, año en que falleció.

Otra de las herencias que abandonó parcialmente fue la de las trilogías. En el pasado inmediato de Sófocles, los autores componían sobre la base de una leyenda divina tres tragedias para ser interpretadas una tras otra. Era como ver una obra en tres actos, pero cada uno con un núcleo y desarrollo propio que disimulaba bien la dependencia entre ellos. Sófocles consideró hacer todo de un solo golpe. Las tragedias que se conservan dan muestra de la extraordinaria independencia de la obra, inteligible sin importar si hubo una pieza antes o después. Este cambio tuvo consecuencias significativas en términos literarios, de las cuales basta mencionar la concisión obtenida con esta estructura que favoreció los elementos adyacentes de la tragedia. Los espectadores obtenían de una sola vez un efecto catártico sin esperar demasiado al desenlace anunciado por las acciones de los personajes a lo largo del desarrollo.

Finalmente, otro interesante aspecto añadido en la obra de Sófocles es el de la escenografía. La vista actual del escenario al pie de la Acrópolis sigue siendo sorprendente. Imaginar que en algún tiempo las graderías semicirculares se llenaban de asistentes deseosos

de experimentar en piel ajena, también lo es. Pero mucho más significativa resulta la vista de un día soleado, azules cielos y raudas nubes que enmarcaban el suntuoso asiento del Partenón en la Acrópolis los días en que los trágicos y cómicos montaban sus obras. La austeridad del escenario en tiempos de Tespis y Esquilo quizá en nada desmerecían por tener detrás semejante monumento arquitectónico. Pero una vez más la revolucionaria actitud de Sófocles por renovar lo existente dio muestras de su ingenio. Aristóteles, su más entusiasta admirador entre los admiradores, afirmó en su *Poética*⁴⁵⁵ que aquel fue el responsable de añadirle decoraciones, elemento culmen del género que tanto alabó. En el pasaje referido, termina diciendo que la tragedia adquirió grandeza y devino en auténtica majestad, mientras Sófocles –con todo y su natural modestia- fue colocado a lado de Homero para ser imitado y por el objeto de su imitación, propio de las personas esforzadas que con sus bríos trastocan lo creado y crean para la eternidad.

El conjunto de elementos someramente explorados, nos muestran el ascenso de Sófocles hacia una madurez estilística que encarnan el ideal griego del equilibrio y la perfección formal. Sus versos, aun traducidos al español, conservan la potencia de su poesía y no se caracterizan por una grandilocuencia, sino todo lo contrario. Es sencillo pero contundente, elevado, supremo, todo en el ámbito de lo humano que, no obstante sus esfuerzos, no entiende ni puede escapar de las fuerzas divinas que ponen a prueba el talante de los héroes, adornados con caracteres colocados con una maestría influenciada por la gracia de Homero. El lector en castellano percibe un lirismo de honda espiritualidad. Eso concuerda con la propia personalidad de Sófocles, quien para entonces es conocido como un adorador de las Musas desde su tiaso y un serio creyente de las potencias sobrehumanas que actúan entre los hombres; aunque sus tragedias aspiran a un ideal de impersonalidad donde está bien señalada la obra y la contingencia personal del autor, no deja de influir su visión cosmogónica del universo poblada de dioses activos en el decurso de la existencia terrenal. Compone, además de tragedias, algunos peanes, otras tantas elegías y excepcionales odas, una de ellas dedicada a su amigo el famoso historiador Heródoto, que ya escribía el origen del enfrentamiento entre griegos y persas. Las aportaciones de Sófocles logradas hasta este punto, fueron decisivas en la imitación posterior de sus obras, cuya fineza nunca fue alcanzada. De hecho, cuando se habla de la muerte de la tragedia siempre se remite a Sófocles como la piedra angular nunca superada y a la época más brillante de la historia helénica; la

⁴⁵⁵ Arist. *Po.* V, 15-20, 1449 a.

tragedia clásica necesitaba de los códigos culturales y religiosos de la sociedad, se veía el teatro como una actividad consecuente del refinamiento ilustrado de mediados del siglo V. Su fin, incluso con la presencia de Shakespeare, Calderón, Molière o Goethe, se experimentó cuando lo teatral fue objeto de entretenimiento y el público, a decir de George Steiner, se aburguesó. Todo eso justamente ocurrió en la época del citado Juan Ruiz de Alarcón, donde su obra fue modelo, por cierto, de *Le Menteur* de Corneille que, a su vez, inspiró *Le Misanthrope* de Molière.

Hacia el año 462, puede decirse que Sófocles se encuentra en la plenitud de su espíritu creador. Para entonces, pocos recuerdos quedaban de la Atenas pequeña, de la cual nadie sospechaba que ascendería como lo hizo después de sus victorias de Salamina y Platea, pero que supo aprovechar en su favor la mezquindad con que la naturaleza la penó y el favorable emplazamiento geográfico que gozó para ganar el primer lugar entre las ciudades de la Hélade. Su crecimiento, además de ser impulsado por la confianza en sí mismo que tenía el pueblo ateniense, se debió al perfeccionamiento de su democracia. Todo mundo recordaba que durante las tiranías del siglo pasado Atenas no figuraba en el horizonte político, pero apenas desterradas se elevó como espuma, acercándose peligrosamente más a la forma de un imperio dominante que a democracia igualadora. Es por estos años donde también la expansión helénica logró importantes avances, pues su presencia se extiende de manera efectiva desde Sicilia hasta el Mar Negro y desde Macedonia hasta Egipto, donde sigue hostigando al persa en sus propios dominios.

La sociedad ateniense de entonces no tenía lugar para el ensalzamiento de acciones individuales. La democracia ejercía un poder sin precedentes. Aristides, ejemplo de la rectitud y honradez, a pesar de sus contribuciones, murió pobre y en condiciones lamentables. Temístocles, que por fin superó en gloria a Milcíades, fue propenso a la jactancia y eso lo perdió. No obstante, dejó para sus contemporáneos una máxima distintiva del griego clásico relativa al emprendimiento: toda acción no pretendía recompensa material, sino superior y ulterior para no verse rebajado a lo mundano. Cimón, pariente de Pericles, a mediados del siglo fue una muestra del desprendimiento y bienhechor público, aunque muy criticado por su nada disimulada admiración por Esparta a la que consideró una sociedad fabulosa. Participó activamente en las Guerras Médicas, así como también en la configuración del poderío militar de Atenas que en no pocas ocasiones censuró, poniendo como prototipo el proceder laconio. Atenas le debió el descubrimiento e inmediato traslado de los huesos de

Teseo, héroe a quien se consagró la polis, desde la isla de Esciros. Aunque nunca fue quebrantado en sus ánimos a pesar de ser exiliado por su rectitud, el último héroe de las guerras persas previó los excesos de los demagogos atenienses, ya instalados en la dirigencia de los asuntos públicos. Muerto en 449, les dejó el paso, no sin antes oponerse vehementemente Efialtes, convencido demócrata cuya pobreza, justicia y honestidad también le condenó al desprecio de sus contemporáneos, pues pretendió implementar reformas que limitaban el poder del areópago; sin conseguirlo, murió en 461 bajo sospechosas circunstancias donde los asesinos nunca fueron descubiertos. Los tres tenían en común la firme convicción de hacer de Atenas una potencia, pero siempre en los límites conocidos, algo a todas luces imposible. La escena de mediados del siglo V fue ocupada enteramente por el pariente de Cimón, el siempre aristocrático Pericles.

Este supo aprovechar muy bien las bondades que la Liga de Delos, fundada en 477 a iniciativa de Aristides “El Justo”, ofreció a la ciudad dominadora del Egeo. Con el pretexto de crear una defensa contra los orientales, llegó a aglutinar a más de 200 ciudades estado, repartidas en cinco grandes zonas conformadas por las grandes islas (Imbros, Lemnos, Esciros, Eubea y las Cícladas), Caria (Caria y Rodas), Jonia (franja jónica y eólica más las islas de Lesbos, Quíos, Samos y Naxos), el Helesponto (toda la costa sur del Mar Negro más las ciudades del estrecho del Bósforo y los Dardanelos) y Tracia (polis de la península Calcídica y desde luego la costa Tracia). Todas ellas sostenían una armada de aproximadamente 300 trirremes, lo cual obligó a Atenas a ejercer un control político y judicial de los asuntos internos de sus socios. Esto significó la necesidad de imponer un sistema de entendimiento, homogeneizar pesos, medidas y hasta monedas de uso corriente, por lo que rápidamente todos los miembros vieron correr monedillas con la famosa lechuza de Atenea en una de sus caras. Con excepción de Lesbos, Samos y Quíos que aportaban sus propias naves para la flota “internacional”, todos cooperaban con grandes sumas de dinero que pronto se convirtieron en verdaderos tributos. Tal como lo señala el nombre, el cúmulo de estos se concentraban en la isla de Delos, hasta 454 cuando Atenas decidió trasladarla a la Acrópolis, implicando con ello un uso arbitrario de los recursos para su propio beneficio. El pretexto fue la salvaguarda del tesoro luego de la derrota sufrida en las costas de Egipto frente al imperio persa y proponiendo –imponiendo- a la capital ática como el lugar más a propósito por ser ésta la representante de las fuerzas que libraron otrora a los demás griegos del yugo oriental. Bien puede afirmarse que, hacia finales de la década de los cincuentas, los

atenienses gobernaban imperialmente hablando, pues creían que más valía tenerlos sometidos que organizados entre ellos y amenazantes de su seguridad.

Naturalmente que esto no fue bien visto por sus ex aliados los espartanos, aunque apreciaban la rapidez de sus empresas generadoras de bienes materiales e influencia sobre los demás. Tucídides transmitió la imagen que presuntamente los lacedemonios tenían de ellos.⁴⁵⁶ Para los espartanos, los atenienses eran diametralmente opuestos a ellos. Innovadores, hábiles en planear, y diligentes en la ejecución de sus decisiones; osados por naturaleza, más allá de lo razonable, optimistas ante la adversidad. Amantes de los viajes, incansables curiosos, tenían siempre la idea de regresar a su patria con algo entre las manos. Evitaban la derrota que veían, sin embargo, como algo reparable, en cambio, si obtenían la victoria sobre sus enemigos la aprovechaban al máximo. Dispuestos a dar su vida por la tierra que los vio nacer, se servían notablemente del criterio y el sentido común para ganar ventaja ante sus adversarios, aún antes de enfrentarse a ellos. Su afán acumulador de toda clase de bienes, incluyendo los no materiales, les daba la sensación de haber perdido algo, incluso antes de obtenerlo; cuando lo conseguían exitosamente adquirían, por el contrario, la idea de que pudieron haber hecho más. Para los atenienses si el fracaso era algo inevitable, lo tomaban con buen ánimo y cambiaban rápidamente los objetivos para subsanar esta deficiencia. Eran muy inquietos. Demasiado. Se afanaban hasta el extremo, considerando una desgracia el ocio y una fortuna el deber cumplido. Disfrutaban bien poco de sus bienes por la constante ansia de obtener más sin caer en la ambición, puesto que eran únicos entre quienes esperar y esperar tener lo que deseaban, era lo mismo por la rapidez con que alcanzaban sus metas. El historiador afirmó que no conocieron el sosiego, porque juraba que habían nacido para no tener ellos mismos tranquilidad ni permitir que otros la tuvieran.

Tucídides era un *verdadero* ateniense, ejemplo de las cualidades anteriores. Pero él y esas legendarias conductas, quizá, tienden más a ser un producto de la idealización que una reflexión sobre su realidad histórica. Como sea que haya sido, ejemplifica bien el ánimo emprendedor que transformó a una buena parte de la sociedad ateniense de aquellos años. A lo dicho por él habría que añadir otro elemento importante. Una atenta lectura de las muchas historias de la Grecia antigua, coinciden en que se democratizó la participación en los asuntos públicos de la polis, además de que los marginados históricos fueron ocupados para impulsar a bordo de las naves el poderío de Atenas en los mares. La armada, por así decirlo, se

⁴⁵⁶ Th. I, 70.

convirtió en el eje central del imperialismo que, además de consolidar su influencia más allá de sus murallas, fomentó el intercambio entre vecinos, crecieron las rutas comerciales y concentró toda la cultura en un solo punto, erigido como el bastión defensor de todas las ciudades incapaces de defenderse por sí solas.

Esparta, por su parte, organizó su propia confederación. La Liga del Peloponeso, fundamentalmente continental, reunió a las ciudades de la península occidental de Grecia, que incluía la Argólide, Acaya, Arcadia, Élide, Mesenia y, desde luego, Laconia. A diferencia de los atenienses, los espartanos no exigían tributos, salvo en tiempos bélicos y en número de efectivos, viéndose comprometidos los asociados a enviar dos tercios de sus fuerzas en caso de conflagración. Por sorprendente que parezca, Esparta no ejercía omnímodamente el poder ni mucho menos tenía la intención de participar activamente en los asuntos de otros estados. Suficiente tenía con los suyos; además, desde siempre, se caracterizaron por la introversión de su sociedad y lo cerrado de sus fronteras, dedicadas enteramente a la administración de sus ilotas, sin ningún interés en reforzar lazos multilaterales. Antes bien, dejaron en libertad a las ciudades para firmar acuerdos entre ellas, sin que esto significara que Esparta obedeciera sus acuerdos. Los participantes tenían igualdad de voto, pero Laconia podía derribar cualquier pacto si eso significaba un desequilibrio, ponía en peligro su seguridad o la de los demás.

Veían los laconios con preocupación el ascenso ateniense. Su sistema se perfeccionaba cada vez más. Los ciudadanos, activos agentes en la política doméstica, evitaban el monopolio aristócrata tan común medio siglo atrás en la figura de las tiranías derrocadas. Les llamaba mucho la atención su funcionamiento. Los cargos públicos eran elegidos anualmente y rendían cuentas al finalizar su gestión ante la Asamblea. Todo el poder, por tanto, residía en este órgano a donde se delegaban todas las facultades, de manera que aquella se convirtió en un instrumento todo poderoso de la voluntad popular, limitada únicamente por las leyes. La asistencia a las reuniones requería de una buena dosis de coraje y tolerancia. Los testimonios de la época nos muestran a los asambleístas como maledicentes, proclives al insulto personal y pendientes de todo para usarlo en contra del distraído. Era un ambiente de tal incomodidad que experimentados oradores como Iseo evitaban acudir.⁴⁵⁷ Las personas brillantes y de algún talento, preferían dedicarse a cosas un poco más productivas que atender todo género de indecencias habladas. Conformada por 500 miembros

⁴⁵⁷ Jiménez López, "Introducción" a Iseo, p. X.

organizados en 10 pritanías de 50 individuos, tenían la fea costumbre de banalizar constantemente, burlarse de los asistentes y ser ajenos a la caridad, aunque defendía ante todo la isonomía y la isegoría, inherentes a la libertad individual que consagró la época clásica bajo el imperio de la ley.

Lo anterior ilustra el problemático dilema del exceso de libertad, a veces confundido con libertinaje, tan criticado por Platón y estudiado por Aristóteles como una de las aberraciones de las formas de gobierno posibles en la antigüedad. La democracia, si bien no era perfecta, en todo caso era lo mejor para Atenas. Pericles, el director de la política de estado, se ufanaba de dicho sistema. Según Tucídides,⁴⁵⁸ aquel consideraba que su polis no imitaba las leyes de nadie, sino que las suyas servían de modelo para otros. Era de admirar que la ostentación del poder no recaía en unos pocos, sino en la mayoría en igualdad de circunstancias, valorando cada uno sus posibilidades en la medida de su prestigio y virtudes personales. Aquí no valía mucho la cuna donde nacía el ciudadano, ni la pobreza era un obstáculo. Sólo el mérito lo elevaba a las máximas distinciones y el exceso lo condenaba al castigo de las leyes que se respetaban inobjetablemente por el temor a su severidad, en especial a las que proporcionaban una vergüenza intolerable. Los atenienses democráticos gustaban de presumir los frutos de su política, permitiendo al extranjero cruzar sus murallas para ver, imitar y comunicar a sus paisanos lo bello y bueno de lo visto. Tenían sobrada confianza en sí mismos, en su cultura, en su educación diseñada para preparar al ateniense de los peligros que debían enfrentarse con la fatiga del arduo trabajo, la valentía sembrada por la ley y el arrojo de quien ama su patria ante todo. Disfrutaban de la belleza con sencillez y de la especulación sin llegar a la molición, fomentando la rutilancia de los maestros sofistas encargados de enseñar todo lo posible en este mundo. Los atenienses, en la visión de Pericles, se hacían de riquezas, no por avaricia, sino por el placer que otorga la acción. No despreciaban la pobreza, sino el hecho de no querer salir de ella. Adoraban el debate público y privado, recto o maledicente; el caso es que hubiera, pues era la oportunidad del sabio y el bellaco para informarse de cualquier asunto de interés general antes de tomar una decisión que terminaría por incumbir a todos. El diálogo los hacía fuertes. Ennoblecía su democracia. Las palabras, las muchas palabras intercambiadas, llevaban ideas que en otros que no fueran atenienses podían considerarse ignorancia o vacilación.

⁴⁵⁸ Th. II, 38-40.

Atenas, en la época de Pericles, era la escuela de Grecia entera. Para demostrar que no era pura retórica, la prueba más fehaciente el poderío de la ciudad. La supremacía que ejercían sobre todas las polis no fue dada por gracia de los dioses, sino por la forma de ser del ateniense imperial. Estaba tan orgulloso este pueblo griego que afirmaba ser admirado por sus coetáneos y por los de después, sin necesitar su mérito un Homero que lo cantase ni otros cualesquiera que con sus versos elogiaron su presente, pues adornaban a su tiempo con las hazañas en el campo de batalla y sus logros en la cultura, la filosofía y las artes. Alejados un poco de esta visión sublimada, no cabía duda de que la nueva sociedad de mediados del siglo V gozaba de los pretéritos privilegios de la aristocracia, extendiéndose los ideales y principios de los nobles, así como la inculcación del respeto a las leyes, el honor, el progreso material y espiritual, la gloria, el entretenimiento ilustrado y el individualismo, tan presente en las tragedias de Sófocles.

Para tratar el tema de la muerte en las tragedias de Sófocles, comencemos en el orden que la tradición ha dictado en su categorización formada por tres grandes ciclos. El primero de ellos es el *troyano* en el que se incluyen *Áyax*, *Filoctetes* y *Electra* en la que se muestran episodios de la guerra contra Ilión; este orden no implica necesariamente que su desarrollo sea cronológico, pues en todo caso la primera debiera estar en último lugar. El segundo es el *heracliano* representado únicamente por *Las traquinias*; ahí se narra el final de la vida de Heracles asesinado involuntariamente por Deyanira. El tercer y último es el *tebano* donde se incluyen *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*, tragedias que gozaron de espectacular celebridad por la perfección de los caracteres de sus personajes. No hay duda de que es en sí una tragedia para occidente el que se perdiera casi la totalidad de la obra de Sófocles. Para el historiador que trata de beber un poco del espíritu ateniense del siglo V a través de él, es sugestivo pensar cómo sería el panorama si otras más del mismo autor existieran. Esta elaboración de escenarios prospectivos es divertida y hasta en algunos casos útil. A partir de los ciclos sofocleos y los fragmentos recuperados en textos de otros autores,⁴⁵⁹ puede darse una idea de la degradación de su legado a través de los años, pero también lo mucho que influyó a los afortunados lectores tardo antiguos y medievales que lo preservaron en esta forma en el contenido de sus obras que, por demás, pasaron a la historia por haberlo mencionado.

⁴⁵⁹ Vid. Sófocles. *Fragmentos*.

La opinión de los estudiosos es unánime: *Áyax* es la tragedia más antigua que se conserva de Sófocles. Por eso mismo, en ella resuenan los ecos de una épica cercana a Homero y Esquilo. Su héroe es rudo, tozudo, violento, como los personajes de las obras que cantaron los tiempos de la invasión persa a principios del siglo.⁴⁶⁰ Cuando Sófocles presentó esta obra no era ningún novato. Contaba con aproximadamente 40 años y varios premios. Por entonces comenzaba a introducir los cambios que lo harían inmortal. Quizá por eso la dinámica del tercer actor –su invención– no es tan fina como la que se aprecia en las obras compuestas en su vejez. Sin embargo, *Áyax* parece ser el producto de un poeta maduro que trata de llamar la atención sobre ciertos aspectos que debieron ser de capital importancia para su tiempo. A mediados de la centuria, Atenas se colocaba como el estado director de los destinos de sus aliados convertidos en tributarios, usando con desmesura una fuerza que le fue confiada y que fue capaz de cooptarlos a tal grado que la famosa democracia ateniense se convirtió en un verdadero imperio. *Áyax*, desde este enfoque, puede interpretarse como una traducción del presente histórico en el que vive al arte dramático que desarrolla en esos años.

¿Qué era, sin embargo, *Áyax* para los atenienses? ¿Cuál era su utilidad? Puede deducirse por el tratamiento que se le da aquí como una figura un poco caduca, inferior en grandeza a otros héroes como Aquiles, pero vigente al ser objeto de culto en la capital helena. Era, asimismo, útil para sintetizar lo que ocurría con un pueblo que perdía cada vez más la proporción a causa del vértigo producido por la detentación del poder. Las tragedias estaban al servicio del pueblo y este tenía que entender lo que ocurría más allá de su ciudad. *Áyax* es la locura llevada al extremo de usar la brutalidad con tal de saciar su instinto vengativo ante una burla que considera intolerable. Odiseo es la artimaña guiada que evade con ayuda de la inteligencia el potencial daño al que está expuesto y es también el que resuelve con piedad y nobleza la contradicción entre la aplicación de la justicia y la obediencia a las leyes divinas. Esta llamada de atención fue cantada desde hacía mucho en los poemas de Píndaro. Años atrás, describió al héroe como alguien decidido pero condenado a sufrir por el fracaso de no controlar su propio furor.⁴⁶¹ El dejarse guiar por el frenesí tuvo resultados tremendos para él, principiando por el daño irreparable a su honor como guerrero. La revelación de sus excesos y la consecuente vergüenza de sus actos provocó en su mente una “colisión” en el sentido

⁴⁶⁰ Hom. *Il.* XI, 558. En este pasaje, es comparado con un “asno testarudo”.

⁴⁶¹ Pi. *N.*, V.

trágico que explicó Hegel.⁴⁶² Esto engloba dos aspectos de público y notorio conocimiento en la Grecia clásica: que todo abuso acarrea consecuencias generalmente funestas y que lo mejor en todo es el punto medio.

La tragedia de Sófocles principia en la oscuridad del campamento aqueo iluminado con las flamas de la furia de un recuerdo. Una vez muerto Aquiles, celebraron un juicio en el que decidieron a quién darían sus armas forjadas por el mismo Hefesto. Áyax consideró que él y no otro era el merecedor de ese galardón, pues su destreza en el campo de batalla así lo acreditaba. Sin embargo, Agamenón y Menelao fallaron a favor de Odiseo por suponer que sus estrategias fueron de mayor utilidad a los griegos. Como era de esperarse, el veredicto no fue agradable a quien ya se veía en posesión de la armadura con la que el hijo de Tetis enfrentó invulnerablemente a los troyanos, desde luego, antes de que Paris lo flechara en el tobillo durante una de las refriegas finales. La locura, ese tópico tan impresionante y que es catalizador de genuinas tramas en la literatura antigua, se apoderó Áyax. La espiral demencial en la que se vio envuelto no lo dejó tranquilo. El deseo punitivo le mal aconsejó durante la noche para que durante el día obtuviera la satisfacción de un bien concedido por la justicia de propia mano. La muerte de los jueces y la tortura del favorecido era lo más apropiado, pero no contaba Áyax con que Atenea le nublaría la razón. Esta diosa tenía algunos pendientes con él. No le era grato porque un día se jactó de su propia fuerza. Rechazó invocar a los dioses para que le otorgaran la victoria. Su sola habilidad bastaba para destruir a cuanto enemigo se le atravesara: “Con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo, sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama... Señora [Atenea] asiste a otros argivos, que por mi lado nunca flaqueará la lucha”.⁴⁶³ La historia y literatura griegas muestran cuán caras salen estas frases dichas con descuido. Los dioses griegos parecían estar atentos a lo todo que decían los hombres para que el día menos pensado les dieran una lección de humildad. Era demasiado peligroso desafiar a la divinidad y al destino que también es divino. Pero él lo hizo. Y pagó con su vida.

Creyó avanzar entre las tiendas de los aqueos ara prender a los jefes átridas. Imaginó que los ató de pies y manos para arrastrarlos a su aposento donde los abriría en dos. Pensó haber atrapado a Odiseo y destinarlo a la misma suerte de sus ajusticiados, no sin antes torturarlo con el atestiguamiento del espantable castigo propinado a Agamenón y Menelao,

⁴⁶² Hegel, *Lecciones sobre la estética*, pp. 150-151.

⁴⁶³ S. *Aj.* 768-770; 773-774.

partidos en dos por su espada. Se deshizo en placer al flagelarlo, insultarlo y pisotearlo convencido de su razón. Pero todo era un engaño. Atenea lo castigó con la pérdida de su honra como guerrero. No prendió ni castigó a nadie, más bien, en una escena quijotesca, los castigados fueron las reses que tuvieron como botín de Troya. Áyax se percató que su espada guerrera, regalada por Héctor como una muestra de respeto después de uno de sus combates, la usó contra animales que no despertaban temor y no contra sus adversarios. Tecmesa, la futura viuda, narra que “después de eso, irrumpiendo otra vez en su tienda con dificultad y a medida que pasa el tiempo, va volviéndose a su juicio. Y cuando la observa llena de estragos, golpeándose la cabeza se pone a gritar y, hundido entre los despojos de los cadáveres de la matanza de corderos, se sentó y se arrancaba con fuerza los cabellos con la mano y con las uñas.”⁴⁶⁴ Si la locura con que comienza la escena principió en el ardor de la venganza, la que siguió a este descubrimiento se desarrolló en la vergüenza. La muerte en Áyax es camino, liberación y deliberación entre los griegos que se debaten entre cumplir con las leyes humanas o divinas. De manera que la muerte del héroe no es el final, sino el principio de algo que quizá sea lo más interesante de la obra, contrario a lo que pensaban los primeros estudiosos de Sófocles a quien acusaron de prolongarla en duración ociosamente.

Para Áyax la muerte es el único camino de la liberación. La pena por su desgracia es tanta que en pleno uso de sus facultades “suicidarse” es lo más lógico. El entrecomillado no es fortuito, implica un recurso magistral del dramaturgo para evitar la etiqueta de cobardía. Alguien como él no puede renunciar a la vida de manera tan sencilla. Su estatura heroica no se lo permitía y en última instancia el suicidio es una contradicción evidente para él. Sófocles opta por un resultado irónico propiciado por los dioses. Homero contó el combate que sostuvo con Héctor⁴⁶⁵ en el que no hubo vencedor, pero sí regalos: después de todo un día de lucha, decidieron hacerse “magníficos regalos” en señal de haberse ejecutado con “roedor encono” para finalmente separarse unidos por la amistad: “Cuando esto hubo dicho [Héctor], entregó a Ayante una espada guarnecida con argénteos clavos, ofreciéndosela con la vaina y el bien cortado ceñidor y Ayante regaló a Héctor un vistoso tahalí teñido de púrpura.”⁴⁶⁶ Esa arma, con la que quitó la vida, fue la última victoria del troyano sobre un aqueo. Para Áyax fue una dádiva maldita pues “los dones de los enemigos no son tales y no aprovechan”⁴⁶⁷. La espada

⁴⁶⁴ S. *Aj.* 305-310.

⁴⁶⁵ Hom. *Il.* VII, 300-303.

⁴⁶⁶ Hom. *Il.* VII, 303-304.

⁴⁶⁷ S. *Aj.* 665

que lo mató estuvo clavada en tierra enemiga, recién afilada y colocada para ser encajada por su lado más vulnerable.⁴⁶⁸ De ese modo, aunque él se infligiera la muerte se consideraba ultimado por mano enemiga, resolviendo así cualquier situación que pareciera embarazosa.

La muerte es deseada como ninguna otra cosa en la vida. Podría decirse que Áyax muere por morir. Para él la existencia ha dejado de tener sentido o al menos ha desaparecido lo único por lo cual merece seguir sobre la tierra: vivir con honor. En la mentalidad de aquella época resultaba indignante desear vivir “sin experimentar ningún cambio en las desgracias”, es decir, que luego de una crisis viniera un aprendizaje en el modo que Sófocles lo enuncia, pues sólo a través del sufrimiento se aprende. “¿Cómo se puede añadir un día a otro y apartarnos de morir?”, exclama Áyax en el culmen de su dolor al no encontrar lección de la cual sacar fruto, pues su desgracia es el límite de cuanto puede tolerar como guerrero. Por eso para él la oscuridad se le ofrece luminosa y el Hades como el lugar donde sería un espléndido huésped.

El plano terrenal es insoportable, no tiene a dónde ir; se sabe mirado, juzgado y forzado a consumirse en el tormento de una diosa que le jugó mal: “Ah oscuridad que eres luz para mí! ¡Oh Érebo, que me resultas muy luminoso! Recibidme, recibidme como habitante. Ni a la estirpe de los dioses ni a la de los efímeros hombres soy ya digno de mirar esperando ayuda alguna. La poderosa diosa hija de Zeus, a mí, desdichado, me atormenta. ¿Adónde puede uno huir? ¿Adónde iré a quedarme, si nuestras cosas se consumen, amigos, y el castigo está cerca de mí y estoy dedicado a una loca cacería?”⁴⁶⁹ Antes de irse planea el mejor desagravio: maldecir a sus verdugos con una terrible destrucción: “augustas Erinis, de largos pasos, para que sepan cómo yo perezco, desdichado, por culpa de los Átridas. ¡Ojalá los arrebaten a ellos, malvados, del peor modo, destruidos por completo, igual que ven que yo caigo muerto por mi propia mano! ¡Así perezcan aniquilados por sus más queridos familiares!”⁴⁷⁰ Su despedida, en forma de elegía dedicada a la tierra donde nació y a la que lo recibiría en su último suspiro, es una cadena de exclamaciones desiderativas que llaman, exigen, a la muerte su presencia para emprender el viaje de liberación.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Las leyendas decían que su costado derecho era la única parte de su cuerpo vulnerable a las armas, tal y como su primo Aquiles lo era de su talón por el que murió flechado. Ni en la muerte negaron su parentesco.

⁴⁶⁹ S. *Aj.* 395-405.

⁴⁷⁰ S. *Aj.* 838-841; 1390-1393.

⁴⁷¹ S. *Aj.* 855-865.

Su expiración, como se dijo más arriba, sería el comienzo de un arduo debate al estilo de la vida pública de Atenas. Primeramente, su familia adquirió un nuevo estatus al quedar Tecmesa viuda y su hijo Eurísaces huérfano. Teucro, su medio hermano, acudió al matorral donde yacía Áyax atravesado con la espada por el costado y colocó a su sobrino ante el cadáver de su padre, posando su mano sobre él actitud de suplicante para que nadie se atreviera a ultrajar los despojos. La nueva situación implicó para los deudos otra forma de muerte: Tecmesa con su ausencia estaba muerta en vida, lo mismo para Eurísaces, expuesto a todo género de abusos por parte de los enemigos de su padre, es decir, una segura muerte social infligida por adversarios. El rencor, otro activo presente en los dramas de la antigüedad, con seguridad sería un elemento decisivo en la suerte del hijo de Áyax, tal como lo fueron este u otras afecciones en el caso de los vástagos de otros héroes griegos ya fueran semidioses o humanos, como Cresfonte, Telémaco o Neoptólemo.

Áyax aglomeró el odio de muchos por su engreimiento. El primero en negarle la sepultura fue Menelao. Desde su punto de vista, el sujeto aun muerto debiera ser sujeto a un castigo y este no sería otro que dejarlo insepulto para ser devorado por los animales de rapiña. ¿Qué habría pensado Áyax ante esto? ¡Una vergüenza más incluso estando en el Hades! El rey espartano consideraba que era lo justo pues fue “un hombre que, tras maquinar la destrucción para todo el ejército, salió por la noche a sembrar la muerte con su espada”. Menelao supo que si se salvó fue porque una divinidad así lo quiso. La fatalidad estaba lejos, al menos por ahora. Corrieron él y hermano con la fortuna de que se “amortiguó” el intento del vengador de sí, pues de lo contrario él y su ejército yacerían “muertos de la peor de las muertes”.⁴⁷² Su pretensión final residía en que “si estando vivo no fuimos capaces de dominarle, lo haremos por completo ahora que está muerto.”⁴⁷³ Ya se ve la actitud irredenta de quien fuera el más vigoroso de los griegos después de Aquiles.

Por su parte Teucro, en calidad de defensor de oficio, refutó todas las posibles razones por las cuales Áyax permanecería al ras de tierra, tratando de hallar un motivo personal de animadversión o una injusticia en el razonamiento del espartano en virtud de los extraordinarios servicios que prestó a los aliados.⁴⁷⁴ El intercambio entre los dos estuvo cargado de dureza, acusaciones y señalamientos que viajaban sobre palabras que mordían.⁴⁷⁵

⁴⁷² S. *Aj.* 1055-1060.

⁴⁷³ S. *Aj.* 1065.

⁴⁷⁴ Hom. *Il.* VII, 38-312; XIII, 810 y ss.

⁴⁷⁵ S. *Aj.* 1118.

Al rey de Esparta le siguió el de Argos. Agamenón exigía que su cuerpo tuviera el destino señalado por la justicia porque era lo razonable y no por lo replicado por los que acostumbraban la fuerza como explicación: “No son los más seguros los hombres grandes y de anchas espaldas, sino que en todas partes vencen los que razonan prudentemente”. Asimismo, el rey de Argos apelaba a una pretendida autoridad sobre el ejército autoproclamada desde el inicio de la campaña contra Troya, algo que le fue contrariado por Teucro que no estaba obligado a obedecerle como soberano (en realidad sólo lo era de los argivos) y en todo caso consideraba que era más honroso morir esforzándose en defensa de Áyax que por la mujer raptada de uno de ellos. “No seas insolente con los muertos”, atina a decir a punto de liarse más allá de las palabras.⁴⁷⁶

La resolución de este debate la da Odiseo. Esto es una sorpresa. Precisamente él debiera tener todos los motivos para pisotear al que ya era sombra en el reino de Hades. Pero no, Odiseo no puede actuar así por más añagazas que urda hacia sus enemigos. Los dioses se enfadarían si se atrevían a violar la sagrada ley de inhumación. Él, que consideraba a Áyax un detestable adversario, lo respetaba: los enemigos debían ser de raza noble. Así que en contra de lo deseado por Agamenón y Menelao apeló al más acabado concepto de justicia. Al muerto no debía ser odiado a tal punto de violar los mandamientos: “yo no le respondería con injurias hasta negar que he visto en él al más valiente de cuantos argivos llegamos a Troya, después de Aquiles. De modo que en justicia no podría ser deshonorado por ti, pues no destruirías a este sino las leyes de los dioses. Y no es justo dañar a un hombre valiente si muere, ni aunque le odies.”⁴⁷⁷ El gesto noble de Odiseo concitó el agradecimiento de los deudos de Áyax, que no lo perdonó ni muerto. Cuando visitó el Hades durante el accidentado viaje de regreso a Ítaca, lo vio entre las sombras de los difuntos y le pidió que depusiera la cólera que contra él concibió a causa de las armas de Aquiles, confesándole que se habían convertido en una cosa perniciosa al provocar su muerte. Nada le dijo, ni siquiera lo miró. Prefirió irse hacia el Erebo para juntarse con otras sombras. “Desde allí quizá me hubiese dicho algo, aunque estaba irritado, o por lo menos yo a él, pero en mi pecho incitábame el corazón al ver las almas de los demás muertos.”⁴⁷⁸ Esa, sin embargo, no fue la más grande

⁴⁷⁶ S. *Aj.* 1091 y 1154

⁴⁷⁷ S. *Aj.* 1343-1346.

⁴⁷⁸ Hom. *Od.* XI, 553-567.

ironía. Cuando Teucro se lamentaba ante el cadáver de su hermano exclamó: “¿Has visto cómo al cabo del tiempo iba Héctor, incluso muerto, matarte?”⁴⁷⁹ El muerto mató al vivo.

Filoctetes es un caso distinto. Representada en el año 409 cuando Sófocles tenía 85 años, es una de las más perfectas en el uso de los recursos dramáticos. Establece una trama compleja atravesada por el ingenio dialéctico de una discusión de carácter moral y su solución mediante la aplicación del *deus ex machina* sin que este parezca mero artificio. Comienza en las aguas de Lemnos, isla septentrional tradicionalmente asociada a Hefesto por su volcán Mosyclos donde la mitología señala que tenía su residencia y fragua. En ese lugar fue abandonado Filoctetes a causa de una herida sagrada y pestilente ocasionada por la mordida de una serpiente (otros dicen que de un basilisco)⁴⁸⁰ enviada por Hera como castigo por atreverse a elevar la pira donde fue reducido a cenizas el cuerpo mortal de Heracles, luego elevado a Dios. Sófocles se contenta con decir únicamente que su mal tuvo su origen en la “mordedura de una víbora matadora de hombres”.⁴⁸¹ Los aqueos, por entonces con dirección hacia Troya, decidieron dejarlo en aquel paraje por consejo de Odiseo para no viciar el aire de los que iban a combatir. Por ese motivo pasó Filoctetes diez años en la más absoluta soledad, deseando día tras día el infortunio de los que lo abandonaron y alimentando la esperanza de ser un día rescatado por algún navegante piadoso. En el marco de esta circunstancia se desarrollará la tragedia donde el tema de la muerte es de índole social.

Principia con el cumplimiento de un vaticinio proferido por Heleno, adivino troyano capturado por Odiseo en alguna de las campañas: Ilión no podrá ser tomada sin Neoptólemo, hijo de Aquiles, y Filoctetes, hijo de Peante. El hijo de Laertes, quien fue el instigador de su abandono, no podría hacerlo volver sin alguna artimaña, pues el rencor acumulado de una década podría serle mortal. Y es que Filoctetes no sólo era un buen arquero, sino también poseía el arco y las flechas de Heracles cuya particularidad residía en la infalibilidad de su tiro, de modo que acercándose lo suficiente podría ser atravesado por sus saetas mortíferas. La inteligencia de Odiseo señaló a Neoptólemo, el otro implicado en la profecía, como el más indicado para convencerlo de volver y por fin capturar con su ayuda la ciudad de Príamo. No tenía juramento (compromiso) con nadie ni nada le hizo a Filoctetes como para ganarse su odio, antes bien, se hallaba libre de toda culpa y además gozaría de su sincero afecto porque Aquiles fue un buen amigo para él.

⁴⁷⁹ S. *Aj.* 1026.

⁴⁸⁰ Hyg. *Fab.* 102.1.

⁴⁸¹ S. *Ph.* 268.

Este factor es muy importante en la trama porque es precisamente la posibilidad de acceder a un individuo huraño y sostener todas las peripecias que vienen más adelante. Por otro lado, es un reflejo del buen trato que solían dispensar los griegos a los parientes de sus bienhechores o, como se decía, “la amistad por hospitalidad”⁴⁸² que era una institución muy seria. Tanto que incluso los guerreros adversarios al reconocer un antecedente de este tipo suspendían su combate para intercambiar algún regalo, como Glauco y Diomedes en la *Iliada*⁴⁸³ o, en el caso contrario, los hijos de amigos eran recibidos espléndidamente en sus casas, como Telémaco en casa de Menelao.⁴⁸⁴ Cuando Neoptólemo avista la isla, sigue con Odiseo los rastros de Filoctetes hasta llegar a una cueva de doble abertura en la que el sol posa dos veces, donde halla hojarasca aplastada, una copa hecha de madera y utensilios para el fuego,⁴⁸⁵ indicios de superviviente humanidad. Odiseo, consciente de la condición virtuosa de Neoptólemo, le pide abandonar por un momento su naturaleza para mentir y conseguir la victoria pues si no lo hace pone en riesgo toda la operación.⁴⁸⁶ El hijo de Aquiles, como es de esperarse, se niega en un primer momento, pero accede con la promesa de que obteniendo las armas de Filoctetes en el futuro lo llamarán “el más magnánimo de los mortales” por incidir decisivamente en la victoria sobre Troya.

La resolución de este laberinto moral es ejecutada por Sófocles de modo hábil. La forma en que debaten Odiseo y Neoptólemo recuerda mucho a los diálogos que por entonces se oían en los mercados y plazas públicas en boca del mismo Sócrates quien, entre otras cosas, debatía regularmente en torno al concepto de verdad. Como este no es el espacio apropiado para analizar un tema de semejantes dimensiones, bastará mencionarlo del siguiente modo para efectos de análisis histórico. Puede darse por cierto que un autor como Sófocles fue influido por las ideas de su época; muchos de los estudiosos se han inclinado a pensar que esta tragedia es una consecuencia de la filosofía escuchada por él en las calles de Atenas. Aún más: podría considerarse que la influencia del tragediógrafo es la culminación de un largo proceso donde la filosofía, que es el amor a conocimiento es también el amor a la verdad, ejemplificado por Sócrates.

⁴⁸² Finley, *El mundo de Odiseo*, p. 110-111.

⁴⁸³ Hom. *Il.* VI, 224-225.

⁴⁸⁴ Hom. *Od.* IV, 60-62.

⁴⁸⁵ S. *Ph.* 30-35.

⁴⁸⁶ S. *Ph.* 79-81.

Antes, Hesíodo predicó una suerte de conocimiento revelado por las Musas en el Helicón⁴⁸⁷ donde él no era el único destinatario, sino toda la humanidad pues, de otro modo, no se comprendería que las musas hablaran tal como dijo que lo hicieron. Un poco después, Arquíloco, “sabedor amable de las Musas” negó este mundo de apariencias del divino ἔπος homérico tendiendo hacia los sufrimientos de la pasión⁴⁸⁸ y Hecateo de Mileto opone su propia verdad a la aceptada por todos los griegos a partir de los viajes que realizó por todos los rincones del mundo antiguo.⁴⁸⁹ Sus contemporáneos harán otro tanto. Parménides refutará la existencia metafísica del mundo de los sentidos y refiere que la Verdad es una diosa que le ha iniciado en sus valores y principios,⁴⁹⁰ mientras Jenófanes se burlará de las creencias politeístas donde los dioses son según los pueblos que los imaginan⁴⁹¹ y Heráclito proclamará la existencia de un λόγος único, una Cuenta-y-razón que existe desde siempre y para siempre.⁴⁹² Para todos ellos es evidente que existe un problema de verdad y no-verdad, además de que el principio del que parten es que esa verdad no es algo que hallaran por casualidad sino que les fuera “revelado”, tal como funciona al interior de la tragedia cuando se les muestra el verdadero sentido de las acciones de los personajes.

La verdad, para Sócrates, mantiene el principio básico de su existencia (existe desde siempre y para siempre) y se revela mediante el ejercicio racional del intercambio de argumentos e ideas. La imagen del filósofo socarrón que anda por ahí con su roída túnica gris platicando con medio mundo, asistiendo a los banquetes para preguntar qué es lo bello y lo bueno, no sólo es la expresión de la naturalidad con que encarnaba el famoso dicho de que hablando se entiende la gente. Sócrates hacía lo que decía y decía lo que hacía. Existía una perfecta correspondencia entre su ser y su pensamiento. Para él, el diálogo es lo único que permite un avance real hacia la contemplación de la Verdad, no verdades particulares, induciendo a “descubrir” a sus interlocutores que hay algo importante que conocer (a sí mismos) desprendiéndose de lo que supuestamente saben (yo sólo sé que no sé nada)⁴⁹³ para conocer lo que sí importa, aunque le reclamen a él su falta de conocimiento. En el *Teeteto* Platón le hace decir: “Muchos, en efecto, me reprochan que siempre pregunto a otros y yo

⁴⁸⁷ Hes. *Th.* 1-34.

⁴⁸⁸ Archil. *Supp.* 1 y ss.

⁴⁸⁹ Gómez, *El descubrimiento del mundo*, p. 171.

⁴⁹⁰ Parm. *PPF*, IX.

⁴⁹¹ X, *PPF*, I, 2

⁴⁹² Heraclit., *Vorsokr.*, 1.

⁴⁹³ Pl. *Ap.* 21 d.

mismo nunca doy ninguna respuesta acerca de nada por mi falta de sabiduría, y es, efectivamente, un justo reproche. Así es que no soy sabio en modo alguno, ni he logrado ningún descubrimiento que haya engendrado por mi propia alma.” Aun con ello, tiene la solución: “sin embargo, los que tienen trato conmigo, aunque parecen algunos muy ignorantes al principio, en cuanto avanza nuestra relación, todos hacen admirables progresos, si el dios se lo concede, como ellos mismos y cualquier otra persona puede ver. Y es evidente que no aprenden nunca nada de mí, pues son ellos mismos y por sí mismos los que descubren engendran muchos bellos pensamientos.”⁴⁹⁴ Los responsables de dicha belleza generadora son, según Sócrates, él mismo y el dios que lo incita. Así que aquellos que padecieran la fama de ser idiotas tenían la esperanza de abandonar esa situación. En todo caso, Sócrates tenía como propósito el echar una mano a los descarriados, ayudándoles a revelar sin daño a su amor propio el fondo de verdad que reside en su espíritu, puesto que la verdad era el principio de la bondad.

Sófocles hace algo muy parecido. Odiseo le pide a Neoptólemo que por un corto espacio del día se prestara a hacer algo indebido para después ser coronado como propiciador del triunfo sobre los troyanos. El proceso para que accediera fue arduo y ambos intercambiaron sus razones para justificar su actuación. Por un lado, para Neoptólemo era preferible fracasar obrando rectamente que vencer con mañas, pero para Odiseo eso era lo menos porque según él las palabras y no los actos eran los que guían todo. El hijo de Aquiles siente una vergüenza suprema pues, ¿cómo se puede hablar así mirando a la cara? Para el rey de Ítaca también era lo de menos: las mentiras que llamaríamos “piadosas” tienen el buen fin de conducir hacia resultados obtenidos por un sabio o un valiente, aunque en un lapso menor de tiempo. Esa es la naturaleza de la mentira. No soluciona, no cambia nada, sólo permite ganar tiempo, pero mientras más se prolonga la impostura más se enredan las cosas, apropiado en la dramaturgia, no recomendable en la vida real. Contra sus principios, Neoptólemo accede, pero será el inicio de una tortura que moverá todo su honor hasta obligarlo a hacer lo que es correcto.

Siente lástima por Filoctetes. Fue condenado a una devoradora soledad. Lo mataron socialmente y en este aislamiento el fenecer se perfila como el deseo más ardiente de libertad. Antes de encontrarlo estuvo privado de todo y de todos abandonado, sólo en compañía de fieras moteadas o lanudas, digno de lástima entre dolores y hambre, gimiendo por sus

⁴⁹⁴ Pl. *Tht.* 150 c-d.

irremediables preocupaciones, hablando consigo mismo para no perder la cordura.⁴⁹⁵ El contacto con otros y la conversación es lo único que lo acredita en su humanidad. Por eso su alegría es desbordada cuando ve aproximarse a los marineros que, por su aspecto, le parecen aqueos. El semblante que presenta es asombroso: es un vivo entre los muertos, es un salvaje ante la mirada de los griegos; consumido entre sus padecimientos físicos y psíquicos, mira al cielo maldiciendo a los dánaos para que padezcan igual o peor. Cuando los tiene frente a él, pide que hablen, conversen en su lengua para recordar lo que es ser civilizado: “¡Ah, extranjeros! ¿Quiénes sois que habéis dirigido con marino remo hacia esta tierra que ni tiene fácil desembarco ni está habitada? ¿De qué patria o de qué raza podría decir con acierto que sois? La apariencia del vestido es la de los helenos, la que me es más querida. Pero quiero oírlos la voz. No os sobresaltéis por el miedo ante mí, temerosos de mi aspecto salvaje...” Es lógico que así sea. Aristóteles afirmó que era evidente que la ciudad apareciera en términos de la civilización como una cosa natural y que, por tanto, el hombre fuera una especie de animal social.⁴⁹⁶ Homero señalaba a los que carecían de clan, ley u hogar⁴⁹⁷ por esta irracional pertenencia a un grupo determinado, sin más obligación que la debida a sí mismo. En este sentido, la ansiada sociabilidad de Filoctetes estaba dada por la posesión de un lenguaje inteligible para los demás, apto para comunicar dolor y placer, para manifestar el propio interés o lo dañino a los demás, lo justo, lo injusto, el bien, el mal y todo lo demás que le es propio.

Lo que le dicen no es de su entera satisfacción. Neoptólemo le informa que muchos han muerto (Aquiles, hijo de Peleo; Áyax, hijo de Telamón; Antíloco, hijo de Néstor) y otros, para su enojo, siguen vivos (Agamenón, rey de Argos; Menelao, rey de Esparta; Odiseo, rey de Ítaca). El miedo, la muerte y la guerra, no se llevan a los malvados sino siempre a los mejores.⁴⁹⁸ Terminada la entrevista, desean que Filoctetes se recupere, pues ha llegado el momento de partir. En actitud de suplicante, esa que respetan hasta los dioses, pide que lo lleven a bordo de sus embarcaciones, soportando el hedor de su herida que no deja de supurar. Si así lo hicieran, serían llamados hombres nobles y virtuosos. Como Neoptólemo es de un talante ilustre, la petición está conforme a la treta que le dictó Odiseo, decidió que subiera a las naves no sin antes tomar de la isla una hierba que servía de efectivo analgésico e hipnótico.

⁴⁹⁵ S. *Ph.* 180-191.

⁴⁹⁶ Arist. *Pol.* 1253 a y ss.

⁴⁹⁷ Hom. *Il.* IX, 63.

⁴⁹⁸ S. *Ph.* 436.

En gratitud a su acción, Filoctetes dejó que tocara el arco y las flechas de Heracles e incluso se lo encargó cuando la hierba dejó sentir su efecto somnoliento. El sueño era una muerte perentoria. El Sueño de Filoctetes no sabía de dolores ni de sufrimientos; llega siempre propicio, le hace feliz extendiendo su radiante serenidad liberadora. Esta percepción era ya muy extendida en los tiempos de la vejez de Sófocles.

En la *Apología* de Platón, Sócrates diserta acerca de lo que es la muerte y para él pudieron ser dos cosas: o bien el muerto ya no es ni siente nada o es una gran transformación que implica un cambio de morada. Lo primero sería un sueño sin soñar, “pues, si alguien, tomando la noche en la que ha dormido de tal manera que no ha visto nada en sueños y comparando con esta noche las demás noches y días de su vida, tuviera que reflexionar y decir cuántos días y noches ha vivido en su vida mejor y más agradablemente que esta noche... Si, en efecto, la muerte es algo así, digo que es una ganancia, pues la totalidad del tiempo no resulta ser más que una sola noche.”⁴⁹⁹ Lo segundo, es un viaje hacia donde están los dioses y semidioses, humanos y divinos, donde podrían verse y conversar con los más grandes genios de Grecia: “¿sería acaso malo el viaje? Además, ¿cuánto daría alguno de vosotros por estar junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero? Yo estoy dispuesto a morir muchas veces, si esto es verdad, y sería un entretenimiento maravilloso, sobre todo para mí, cuando me encuentre allí con Palamedes, con Ayante...y con algún otro de los antiguos que haya muerto a causa de un juicio injusto...”⁵⁰⁰ Viene bien la referencia pues Filoctetes es también víctima de la incuria aquea provocada por un personaje que también le resulta provocador a Sócrates: “comparar mis sufrimientos con los de ellos, esto no sería desagradable, según creo. Y lo más importante, pasar el tiempo examinando e investigando a los de allí, como ahora a los de aquí para ver quién de ellos es sabio y quien cree serlo y no lo es. ¿Cuánto se daría, jueces, por examinar al que llevó a Troya aquel gran ejército, o bien a Odiseo o a Sísifo o a otros infinitos hombres...”⁵⁰¹ Examinarlos habría sido el colmo de la felicidad para Sócrates, tanto como para Filoctetes en su afán de dar fin a su tormento: “¡Oh Muerte, Muerte! ¿Por qué, si así te llamo sin cesar, día tras día, no puedes llegarte ni una sola vez? ¿Oh hijo, generoso por tu raza! Ea, cógeme y quéname en este celebrado fuego lemnio.”⁵⁰² La conmoción que sintió el joven mirmidón ante el desventurado arquero fue la

⁴⁹⁹ Pl. *Ap.* 40d-41a.

⁵⁰⁰ Pl. *Ap.* 41b.

⁵⁰¹ Pl. *Ap.* 41c.

⁵⁰² S. *Ph.* 795-800.

que destruyó su conducta antinatura. No lo despojó de sus armas. No se atrevió a abandonarlo. Neoptólemo regresó a su naturaleza.

Sufrió una crisis moral. Para Sófocles todo produce repugnancia cuando uno abandona sus propios principios y hace lo que no es propio de sí.⁵⁰³ La confesión era inevitable. Así lo hizo para incitar nuevos ayes en Filoctetes, renovados con la persona de Odiseo quien se presentó para revelar la trampa. Fue entonces que el arquero pidió como nunca la muerte, pues ante su obstinada negativa fue devuelto a Lemnos sin sus armas donde lo más probable es que moriría de inanición. Ahora sí estaba perdido, como nunca la muerte le daría la preciada libertad en la isla que era también su prisión. Por un momento creyó haber resucitado. Filoctetes considera que la traición de que ha sido objeto le devolvió a esa suerte de muerte social, convirtiéndolo otra vez en cadáver destruido, sombra de humo, mera apariencia errante.⁵⁰⁴ Otra vez se irá consumiendo en la cueva, sin poder matar aves ni animales montaraces para alimentarse, antes bien, él será el pasto de los que antes solían alimentarlo. Muerto entre los vivos,⁵⁰⁵ viviente entre desgracias: de muerte, de muerte son ya sus pensamientos.⁵⁰⁶

La resolución que da Sófocles a esta muerte social es muy sencilla. Después de un acto de contrición Neoptólemo decide hacer lo que es correcto, sabiendo que existe la probabilidad de ser rechazado o agredido por Filoctetes, devolviéndole las armas en contra de lo que deseaba Odiseo. Ya en posesión de ellas, trata de convencerlo de regresar con el ejército bajo la doble promesa de ser curado por Macaón y Polidario, hijos de Asclepio, y la gloria de la conquista de Ilión (además de regresar a su patria, como el mismo Odiseo lo consigna años después).⁵⁰⁷ Se niega a tal punto que la divinidad tiene que intervenir. El *deus ex machina* de Sófocles es usado con destreza: aparece Heracles -muy a propósito por ser su amigo, el primer propietario de las armas y pretérito vencedor de Troya⁵⁰⁸ cuando Laomedonte incumplió su palabra-⁵⁰⁹ para revelar que actúa en contra de los designios divinos -decretada estaba su decisiva e insoslayable participación- pues obtendría una vida gloriosa después de tantos sufrimientos. Su regreso le salvaba del aislamiento, lo devolvía a

⁵⁰³ S. Ph. 902-903.

⁵⁰⁴ S. Ph. 954-963.

⁵⁰⁵ S. Ph. 1020-1021.

⁵⁰⁶ S. Ph. 1209.

⁵⁰⁷ Hom. Od. III, 190.

⁵⁰⁸ D. S. IV, 49-3.

⁵⁰⁹ Apollod. Bibliotheca, II. 6, 4.

la vida social y lo resucitaba a través de la piedad: “mostrad la debida reverencia a los dioses...La piedad no muere con los mortales y, aunque estemos vivos o muertos, ella no perece”.⁵¹⁰

Muchos estudiosos en el pasado dijeron que esta tragedia era la más humana y perfecta de cuantas sobrevivieron del autor, sin la intervención directa de los dioses, en la que los hombres dependían enteramente de sus pasiones y escrúpulos. Muy al contrario de esa opinión, la presencia de Heracles, la piedad de Neoptólemo y la constante alusión a la religiosidad de un individuo que la pone en primer plano por culpa de sus desolaciones, puede conceptuarse como la representación de la esperanza y la confianza de que lo recto y lo verdadero triunfe sobre la mentira. Es precisamente eso lo que le permite sobrevivir en su muerte social, resistencia notable considerando la terrible afección de su pie y la amargura de su condición. El final del siglo V en Atenas tenía este cariz. De hecho, por mucho tiempo *Filoctetes* se consideró una llamada de atención sobre los motivos que llevaron a la ciudad al estado lamentable en el que se hallaba en aquel 409, a punto ya de ser vencida por Esparta. También creyeron ver que en el fondo estaba el tipo de educación que convenía a la pervertida juventud ateniense, tratada de ser reformada por el mismo Sócrates, donde la oposición de contrarios (Odiseo-Neoptólemo) ponía de relieve la grave crisis de conciencia ateniense y la pregunta de si era preferible la verdad o la mentira. En todo caso, Sófocles hizo énfasis en el asunto de la honorabilidad, pues singularmente la honradez es lo digno, no sólo en términos de las formas de la educación sino porque era una cuestión fundamental de la vida humana.⁵¹¹ Todo se vuelve repugnante cuando hay la mínima falsedad en nuestras vidas. ¿No había sido deshonrosa la conducta de Alcibíades en relación a la del mismo Pericles?⁵¹² Ambos son la demostración de que siempre es mejor la rectitud ante todas las cosas. Si hubiera vivido más el famoso general, las cosas habrían sido distintas. Las palabras, en boca de Neoptólemo, se mostraron más hermosas cuando no se colocaron para satisfacer a Odiseo. Aunque fue premiado por decir la verdad a otros no les fue tan bien. Diez años después de *Filoctetes*, Sócrates murió por defender aquello por lo que vivió: la verdad.

Electra es otra de las pentélicas tragedias de cuantas conservó el pasado. No hay la precisión de cuándo fue estrenada, pero resulta razonable situarla entre el 417 y 413. Los eruditos saben lo suyo. Lo que es notable es que para entonces Sófocles rebasaba los ochenta

⁵¹⁰ S. Ph. 1444.

⁵¹¹ S. Ph. 111.

⁵¹² Wilson, “*Filoctetes*: la herida y el arco”, p. 295.

años, haciendo gala de un genio formidable al componer una obra que posee una excepcional técnica evidenciada una vez más en la versatilidad de los coros y el uso de la ambigüedad como constante en el desarrollo de la acción. Sin desmerecer en nada, puede afirmarse que sólo en *Edipo rey* puede apreciarse una agilidad similar capaz de dotar a la secuencia dramática de una tensión tan espectacular que no admite distracción en el espectador (lector). El tema de la muerte y castigo de Clitemnestra a manos de su hijo era un tópico bastante conocido. Es probable que los dramaturgos y la tradición de la lírica coral del siglo V lo incluyeran de manera frecuente entre los repertorios de sus concursos. No era para menos. La historia no sólo es fascinante por la multiplicidad de aristas desde las cuales es posible establecer determinados análisis sobre la realidad ateniense de aquel entonces, sino por la cantidad de opciones en términos de creación artística y literaria.

En este tenor, el primer tema relevante es el de la justicia. Ya se ha visto cuán importante era para Esquilo. Para él como para sus contemporáneos, los crímenes relatados en sus leyendas no eran la expresión de una maldad volitiva, sino la ejecución de un castigo por mano de un personaje destinado por los dioses. Orestes es incitado por Apolo para que ajusticie a Clitemnestra quien, a su vez, eliminó a Agamenón. Es un hecho que para Sófocles los hombres no sólo aprenden a través de sufrimiento, sino que son una suerte de juguetes de las potencias divinas cuyo papel es continuar o terminar con una cadena de desgracias. En el fondo, las acciones de los dioses son lo más importante, puesto que las humanas no resultan trascendentes y sólo tienen sentido por los dioses mismos que las inspiran. Platón dice que “las cosas de los hombres no son dignas de ser tomadas en serio, sin embargo, es necesarios hacerlo”.⁵¹³ Cuando se propone a hablar solemnemente de lo “serio” que es conceptuar esta curiosa relación afirma: “Sostengo que es necesario tomar seriamente lo serio, pero no lo que no lo es; dios es naturalmente digno de todo el esfuerzo del bienaventurado, pero el hombre, como dijimos antes, ha sido construido como un juguete de dios y, en realidad, eso es precisamente lo mejor de él.”⁵¹⁴ Lo anterior, puede ser una muestra del origen de la religiosidad sofoclea quien se tomaba muy en serio su relación con los dioses y lo que esto significaba para su propio arte.

Por este motivo, llamó mucha la atención de que a primera vista *Electra* no fuera como sus demás tragedias o, por mejor decir, que fuera más secular y que la actuación de los

⁵¹³ Pl. *Lg.* VII, 803b.

⁵¹⁴ Pl. *Lg.* VII, 803c.

dioses no fuera tan notoria. En la *Orestíada* de Esquilo no sólo es evidente, sino es patente la persecución, castigo y exculpación del asesino que no se concebía a sí mismo como dueño de sus acciones, sino como el resultado de una culpa originaria y la expiación de un pretérito delito. Esa conjunción es la que da pie a *Electra* porque la trama no comienza con sus desgracias, prolongadas muchos años después de la muerte de Agamenón, sino con un terrible acto consumado antes de él. Atreo, su padre, es el origen del mal. Desterró por odio a Tiestes, su hermano, del cual temió siempre una certera venganza. Para evitarla lo invitó a un banquete donde Atreo le ofreció en succulento festín una carne prohibida. Cuando a Tiestes se le reveló que se alimentó de sus propios hijos, profirió una maldición contra Atreo. Esta perturbación del orden natural, cívico y fraterno de las cosas, sería pagado con la muerte de Agamenón, su hijo, ultimado por su esposa Clitemnestra a su regreso de la campaña contra Troya. Casandra, noble esclava del rey argivo que le advierte de su terrible fin, muere de la misma forma que su amo.

La razón de Clitemnestra era clara: el sacrificio de su hija Ifigenia a manos de su padre con el objeto de propiciar vientos adecuados para navegar hacia Ilión. La esposa, además de asesina se convierte en adúltera al yacer con Egisto, cómplice de su crimen. Mientras tanto, el niño Orestes es sustraído por su hermana Electra del palacio paterno para darlo a un forastero que lo ponga a salvo. Años después, venga a su padre asesinando a Clitemnestra y a Egisto, restituyendo el honor de la casa de Atreo al costo de ser perseguido por las Erinias. Orestes huye a Atenas para solicitar el perdón de su crimen en el templo de Apolo, pero es Atenea quien se lo concede en el Areópago, colina rocosa junto al ágora donde la tradición decía que el tribunal de homicidios celebraba desde entonces sus sesiones. Las diosas de la venganza no aceptan del todo la resolución de la hija de Zeus y piden una satisfacción por impedir el castigo del delincuente. Atenea ofrece participar de una nueva forma de justicia, les propone abstenerse de seguir en su rabioso papel a cambio de un templo donde pudieran ser adoradas. Las Ἐρινύες (¿Furiosas?) aceptan, se convierten en las Εὐμενίδες (Benévolas) y Orestes es perdonado.

Es natural que la historia se contara así hasta mediados del siglo V. Efialtes comenzó una serie de reformas que instituyeron el Areópago en 462, y este tribunal de carácter aristocrático que antes tuvo atribuciones de carácter político, administrativo y religioso, concentró su jurisdicción esencialmente en los delitos de homicidio. La *Orestíada* de Esquilo se presentó en 458 y podría decirse que no sólo daba su visto bueno a esta institución, sino

que reforzaba la idea de que Atenas debía erigirse en una sociedad respetuosa de las leyes y abandonar la tradicional forma de dirimir las faltas entre los ciudadanos. La venganza por el derramamiento de sangre entre los hombres, encadenaba a los implicados a una larga cadena de revanchas generacionales que finalizaban con el exilio o la extinción. Todo acaba con la fundación de una legislación humana inspirada en los dioses, de una legalidad divina para la ciudad que Sófocles ya encontró establecida. Por ese motivo, a diferencia de Esquilo, no se esfuerza en mostrarnos en escena el proceso de exculpación. Ya no era necesario porque lo importante en la tragedia no era el señalar el papel de los dioses (presente en todo momento en un segundo plano), ni tampoco la liberación de Orestes (eso ya estaba suficientemente asentado) sino el restablecimiento del honor perdido desde Atreo y el castigo por el adulterio entre Clitemnestra y Egisto que infamaron el nombre de su estirpe.

La muerte en *Electra* es esperanza, justicia y restitución. Electra vivía desde muchos años atrás apartada de los principales asuntos del palacio de Agamenón. Su rebeldía y su oposición al orden de cosas impuesto a raíz de la muerte de su padre le ganaron el odio de Clitemnestra y Egisto. En su diaria existencia sólo había cantos de duelo, sombríos lloros, gemidos lastimeros, golpes de pecho y mesadas de cabello. El deseo de muerte para los asesinos de su padre está presente a diario, clamando a las divinidades ctónicas hicieran sentir su potencia contra los culpables de sus cotidianas infelicidades: “¡Oh, morada de Hades y Perséfone! ¡Oh Hermes, que conduces a los infiernos, y venerable maldición! Erinias ilustres hijas de los dioses, que contempláis a los que han muerto injustamente, a los que han sido engañados en sus lechos, venid, socorredme, vengad el asesinato de mi padre y haced venir a mi hermano, pues sola no soy capaz de llevar el equilibrado peso de la pena que cargo al otro lado”⁵¹⁵ Electra se destroza en un dolor aparentemente irremediable, lamentándose siempre sin encontrar ninguna liberación de las penas. No hay opción para ella. No puede evadirse de sus aflicciones. No deja de lanzar agudos lamentos que honran a su padre allá en el inframundo porque, si puede haber algo peor para ella, es olvidarse de los muertos. Eso no es piadoso, ni justo, “pues si el muerto, siendo polvo y nada, ha de yacer desgraciado, y ellos, en cambio, no pagan las penas que son precio de su muerte, se podría perder el respeto y la piedad en todos los mortales.”⁵¹⁶

⁵¹⁵ S. *El.* 110-120.

⁵¹⁶ S. *El.* 245-250.

La situación en la que ha estado durante tantos años se exagera con el paso del tiempo. Es insoportable ver a Egisto pasearse impune en el palacio, sentarse en el trono empuñando el cetro que otrora llevaba Agamenón, mancillar el lecho que ocupaba con su esposa y sacrificar, hipócritamente, mes con mes a las ovejas que derraman su sangre en devota ofrenda para los dioses. Es para ella un infortunado festín que consagra el delito y la burla al nombre de su casa. Electra, en su impotencia, llora tanto sin llegar a complacerse a sí misma.⁵¹⁷ La muerte de sus maltratadores, que la desprecian, la condenan y suprimen al interior de la familia a cada oportunidad, es un condimentado manjar que devora en su imaginación. Se sabe sola, vulnerable y desamparada ante la cólera de potenciales sayones que la mantienen aprisionada en su propia casa. El ánimo le viene cuando su Crisótemis, cobarde y débil, le advierte sobre la inquietud que abate a Clitemnestra: en sueños ha visto a su finado esposo entrar al palacio y clavar en el patio palaciego su cetro del que nace una planta cuyas ramas crecen sin freno hasta ocultar a la vista todo cuanto es posible. Por eso ha mandado a Crisótemis a la tumba de su padre a ofrecer una libación. Quizá con eso apacigüe al incómodo soberano que aun después de muerto sigue perturbando la paz de Clitemnestra.

Es Agamenón a quien ve, al superviviente de la vorágine troyana que no cesa en sus batallas. Está convencida de que no era un sueño. Ella no se levanta adormilada, nada gratuito ve entre sueños. No está soñando. Tiene certeza de eso. Ya lo ha visto, ya ha puesto sus ojos en el rostro ensangrentado de su otrora esposo. Días, hace muchos días que tiene fija la mirada en la región de los muertos. Y él, deseoso de tomar venganza, ha regresado desde las inmensas aguas del Aqueronte tal como lo hicieron Heracles y Orfeo, para cumplir con lo mandado por la divinidad. Porque la muerte es producto de la justicia y la justicia es hacedora de presagios.⁵¹⁸ Agamenón ha regresado para tomar su puesto en las personas de su propio linaje. Clitemnestra se sabe culpable. Fue muerto por sus manos, lo sabe bien, no puede negarlo, pero no fue ella en realidad quien tomó su vida, sino la justicia: siendo el único entre los helenos que se atrevió a sacrificar a Ifigenia, mató a su hija y aseguró sentencia de muerte.⁵¹⁹ Tuviera o no razón, añade horror al crimen el hecho de vivir en adulterio con el asesino y condenar a sus hijos a arrastrar una vida desgraciada. Por eso Electra confía en el retorno de su hermano. Electra vive entre sueños, camina entre aquellos que se fueron: está soñando. El desánimo se apodera finalmente de ella, pues dos forasteros aseguran que Orestes

⁵¹⁷ S. *El.* 270-305.

⁵¹⁸ S. *El.* 476.

⁵¹⁹ S. *El.* 524-543.

murió. Clitemnestra, arrebatada de alegría, sueña despierta con algo que no imaginó, y a Electra, muerta en vida, le han arrancado de su corazón las únicas esperanzas que la mantenían viva y despierta.⁵²⁰

De regreso, Crisótemis invierte nuevamente la situación. En la tumba de su padre, se encontró unas ofrendas que no pueden ser de otro que de Orestes. Electra la refuta, niega esa posibilidad, pero Crisótemis insiste: Orestes está vivo. Sea como fuere, decide que ante la ausencia de su hermano es hora de hacer justicia, vengar muerte con muerte; después de todo, ya no tiene nada que perder. Crisótemis se niega porque es demasiado débil, cobarde, resignada (por decir lo menos) y le recomienda estar sosegada antes de que Clitemnestra o Egisto se enteren, pero Electra insiste que matar en nombre de la justicia, en pos de la celebridad, les daría una fama muy virtuosa. Todo lo que dice es inútil: Crisótemis no hará nada ni piensa hacerlo. El peso de las costumbres puede más que su honor y amor propio. Pero otra vez se enciende la esperanza de liberarse: Orestes anda entre los muertos en vida y en la tierra camina entre vivos que están muertos sin saberlo.

Así, la muerte se perfila como la vía para restituir el honor que han mancillado los adúlteros. Dos presuntos extranjeros acompañados de sus criados se presentan al palacio buscando a los parientes de Orestes: traen entre las manos las cenizas del infortunado átrida. Electra, quien se deshace en gemidos, las recibe con la noticia de que todo ha sido un hábil engaño, Orestes vive y está ante ella. Reconoce entre recuerdos el rostro del pequeño niño salvado y el anillo de su linaje que trae en un dedo. No puede contener las lágrimas. Son demasiadas emociones en un solo día. Se le dificulta disimular su alegría desbordante. ¿Cómo podía hacerlo si en un solo día lo ha visto morir y vivir?⁵²¹ Orestes le pide más discreción para no echar a perder el plan. Pronto es conducido a la casa con paso furtivo; es el vengador de los muertos quien entra a la casa con las manos llenas de sangre “recién afilada”⁵²². Es claro que el objeto es cumplir con las maldiciones justicieras, Electra (muerta en vida) y Orestes (muerto en ficción) viven para cobrar la sangre ilícitamente derramada de sus matadores.

Clitemnestra es la primera ajusticiada. La conducen a la habitación donde insultó durante años el nombre de Agamenón. Luego, Egisto recién llegado es malvenido. Orestes le muestra el cuerpo de su secuaz y sabe que va a morir, como efectivamente murió envuelto

⁵²⁰ S. *El.* 806-814.

⁵²¹ S. *El.* 1166.

⁵²² S. *El.* 1391-1394.

en sus crímenes y sin darse cuenta nunca que desde el principio se dirigía a vivos como si estuvieran muertos. El desenlace es emocionante y abrumador: fuera de la escena, los criminales son muertos por Orestes y esta terrible oscuridad da paso a la luminosa liberación, no de Electra, sino de la familia entera que recobra su honor con la última exhalación de Egisto. Y de nuevo, el muerto mató al vivo. La lección para el espectador (lector) es certera: la muerte, como instrumento de la justicia y justicia final, debería ser expedita para que otros no imitaran a los transgresores: “así el malvado no abundaría tanto”.⁵²³ Es así como termina el ciclo troyano de las tragedias dedicadas a esta saga donde la muerte subyace como elemento de liberación, alivio y restitución en nombre de lo que es justo y verdadero. En ellas se verifica la sofisticada trama dramática donde Sófocles ofrece interrogantes primordiales acerca de la propia naturaleza humana, que no es interpretada a través del mero raciocinio, sino en el de la contingencia cuyo resultado es un efecto donde el *momento trágico* produce una acción que permite la conciencia lúcida del dolor, la resistencia y lo misteriosos que son los designios divinos donde el humano es un mero divertimento de los dioses. Áyax, Filoctetes y Electra son la muestra de lo que puede ser la humanidad por su naturaleza, y en su esfuerzo de pergeñar la fuerza espiritual de sus protagonistas produce unas figuras singulares e irrepetibles.

Las traquinias es una tragedia amorosa. Según los especialistas, todo indica que se trata de una obra antigua entre la producción sofocliana, que puede datarse más o menos por las mismas fechas de composición de *Áyax* y *Antígona*, es decir, entre 464 y 450. Los caracteres brutales fueron los indicios que la delataron ante los ojos de los filohelenos, pues están alejados del cuidado y sofisticación advertidos en los personajes que en la vejez dibujó Sófocles. Aquí no. Se muestra el irrefrenable poder del amor, el avasallamiento de la pasión sobre la razón, los límites de la locura y el sufrimiento a niveles cuyos umbrales sólo son visibles a la imaginación. La obra, nominada así por situarse esencialmente en los parajes de Traquis, principia con la atribulada Deyanira que alimenta un temor obsesivo: perder el amor de su marido.⁵²⁴ Heracles, ocupado en la recta final de sus famosos doce trabajos, se halla lejos consumando sus hazañas entre reinos, princesas y bestias divinas que amenazan darle muerte. Lo persigue sin alcanzarlo, la burla con sus hazañas y quiebra los instrumentos de su pretensión con la fuerza descomunal propia de un semidiós.

⁵²³ S. *El.* 1507.

⁵²⁴ S. *Tr.* 109.

A Deyanira la carcome el amor. No sabe dónde está y si se encuentra bien su esposo. Todos los días son quejas anegadas en lágrimas que cesan sólo cuando el feliz recuerdo de Heracles la invade. Una noticia llevada por Licas, propio del héroe, le devuelve la esperanza. El hijo de Zeus se encuentra bien, “en plena energía y no bajo el peso de una enfermedad”;⁵²⁵ destruyó la ciudad de Ecalia y manda a su casa un botín de guerra. La abnegada esposa no cabe en alegría, desea recibir tan pronto como sea posible al marido ausente, pero algo llama su atención: las mujeres. Se muestra compasiva ante las extranjeras, desdichadas, sin casa ni padres, desterradas, en el vértigo doloroso de una condena que es toda esclavitud. Una entre ellas, Íole, es la más hermosa. La perdió, sin duda, la belleza que ostenta. Derrama lágrimas, infeliz, por su funesto destino. Calla, no responde preguntas, se limita a contemplar el tamaño de su infortunio.

El mensajero que quiere ganar el favor de la reina cambia el sentido de la circunstancia: Íole no es cualquier esclava, es la hija de Eurito, rey de Ecalia. Heracles destruyó su ciudad porque no logró convencer a su padre de darla en matrimonio, que iba a celebrar en secreto, y este fue el pretexto por el que arrasó aquel reino. De modo que la envía a su casa en calidad de nueva ama, pues ya la ha desposado. Deyanira siente celos, muchos celos; se siente infortunada, perdida, devastada. No sabe cómo contrarrestar la pasión que brotó por ella.⁵²⁶ No se puede desafiar con éxito a Eros, ante él no se razona con cordura. Es un combate destinado a perderse, y aun cuando Heracles triunfó en todas las demás cosas con sus medios, fue vencido completamente por el amor hacia Íole,⁵²⁷ porque grande es la fuerza con que Afrodita se lleva siempre la victoria.

La esposa se siente herida en su amor propio. Teme que Heracles la llame su mujer y amante a la más joven, así como insoportable resulta el hecho de vivir bajo el mismo techo, que dos almas esperen el mismo abrazo y dos sean amadas bajo la misma manta.⁵²⁸ El dolor provocado por el amor perdido ha de ser tolerado. Busca en su memoria los días en que se consideró dichosa, muy al principio de su razón en que le repugnaba la sola idea del matrimonio... hasta que llegó Heracles. Para ella es significativa la forma en cómo llegó al tálamo de Heracles. Pretendida por el río Aqueloo, transfigurado en toro, serpiente y buey, se espantaba por el aspecto de estas manifestaciones de la fuerza. No concebía su vida a lado

⁵²⁵ S. Tr. 233.

⁵²⁶ S. Tr. 434

⁵²⁷ S. Tr. 488-489.

⁵²⁸ S. Tr. 540.

de la personificación de un afluente, como tampoco podía hacerlo en compañía de un centauro que trató de poseerla a la fuerza. Heracles venció a Aqueloo en singular combate y a Neso lo mató con sus infalibles saetas. Antes de expirar, dijo a Deyanira que su sangre serviría de filtro amoroso en caso de llegar el día fatal en que Heracles la dejara de amar. Cogió en una concha un poco de ella y la ocultó durante años hasta que la triste eventualidad se presentara: “Si tomas -dijo Neso- en tus manos sangre coagulada de mis heridas, en donde la hidra de Lerna bañó sus flechas envenenadas de negra hiel, tendrás en ella un hechizo para el corazón de Heracles, de modo que aquél no amará más que a ti a ninguna mujer que vea. Habiendo reflexionado sobre esto [me ajusté] a cuantas cosas me dijo mientras aún tenía vida.”⁵²⁹

A Licas le ordena regresar hasta donde está Heracles para llevarle un regalo junto con Hilo, su hijo: una nueva túnica impregnada con un poco de la sangre de Nesón. Desea con fervor que el amor retorne con su esposo a Traquis. Le da específicas indicaciones para que surta efecto: que nadie lo ciña antes que él, que no vea el sol, ni el fuego de un recinto sagrado u hogar, que sólo sea mostrado ante los ojos de los dioses el día en que se inmolen toros.⁵³⁰ El mensajero se marcha con el mortal obsequio. El coro canta la momentánea felicidad de quien se siente amada por segunda vez como si fuera la primera. Deyanira, sin embargo, no está en paz. Quizá la túnica no sea suficiente. ¿Y si prepara una nueva prenda con el filtro restante? Una piel de oveja es la más apropiada. ¿Qué ocurre? ¡Una revelación nefasta! ¿Y la badana? ¡Se reduce a cenizas! El tegumento se ha disuelto sobre la arcillosa superficie. Deyanira cae en la cuenta de que llevó a cabo una terrible acción, que la cortesía de Nesón era una trampa. ¿Por qué motivo, qué agradecimiento iba a ofrecer el centauro a ella que era la causante de su muerte? Este punto es el clímax de la tragedia. La revelación es el culmen de toda la trama. Es aquí donde vuelca de nuevo la situación. La felicidad se torna en tristeza, la esperanza se desvanece, la muerte se hace presente.

A ella no le queda más opción que morir. Si fenece Heracles la misma suerte ha de correr, no sólo en castigo a su acción, sino también para evitar vivir con la vergüenza de haber cometido un crimen, y pese a ello, seguir viviendo. Hilo acelera toda la acción e informa sobre la suerte de su padre: “cuando ardía la llama que procede del resinoso árbol, rociada con sangre de los solemnes sacrificios, un sudor le subió a la piel, el manto se ciñó

⁵²⁹ S. Tr. 574-581.

⁵³⁰ S. Tr. 605-610.

muy ajustado a todas las articulaciones, como la obra de un artesano, y le llegó un convulsivo dolor desde los huesos, devorándole luego como un veneno de una hostil y mortífera víbora.”⁵³¹ Heracles gritaba desesperadamente, el dolor era tanto que se azotaba contra las peñas, contra la tierra, contra lo que fuera con tal de calmarlo. Deyanira, comprendiendo el final, desaparece en silencio. Hilo la repudia, desea su muerte. Deyanira también la desea. Da gritos de dolor, se echa ante los altares, va de un lado a otro del palacio y se precipita sobre el lecho vacío de Heracles. Se descubre el lado izquierdo del cuerpo; primero, el hombro, luego el brazo. Prepara una espada de doble filo que apostada desafiante sobre una rencorosa peana. Se arroja contra ella, como lo hiciera Áyax, para que el metal se deslizara entre el corazón y el diafragma.⁵³² Luego, la culpa: Hilo se entera de que su madre actuó involuntariamente; engañada, murió lastimada en su alma por una perversa acusación.

Entre tanto, Heracles es transportado por un cortejo, un anciano e Hilo hasta Traquis. Viene inconsciente, el dolor lo ha desmayado. De pronto, la voz de su hijo lo despierta para renovar el sufrimiento. No lo puede soportar. Pide paz, clama al dios del inframundo que lo duerma, que lo mate, que le dé rápido fin. Le arde el cuerpo, incluso al narrarlos, contemplando la inexorable fuerza de la locura que desató su padecimiento. No debió posar sus ojos sobre Íole, no debió arrasarlo Ecalia. La carne de Heracles es devorada desde lo más profundo por un mal que no se consigue en batalla: “ni la lanza en la llanura, ni el ejército de los Gigantes nacido de la tierra, ni la violencia de las fieras, ni la Hélade, ni la tierra extranjera, ni región alguna a la que yo llegué para liberar, me lo hicieron nunca. Mientras que esta mujer, siendo hembra y sin tener, por tanto, la naturaleza de un hombre, sola, me ha aniquilado sin la espada.”⁵³³ Quiere vengarse. Pide que traigan a Deyanira para castigarla, pero ya no puede: está muerta. Hilo narra su fin y Heracles advierte el suyo. Lamenta no poder someterla, azotarla, maltratarla... todo con justicia. Pero ya no puede, ningún maltrato, azote o sometimiento la alcanzará a donde se ha ido. Entonces, su hombría disminuye y su debilidad aumenta. Da gritos como una muchacha, gime, se muestra como mujer.⁵³⁴ El dolor lo abraza con violencia, le atraviesa los costados, no deja de hostigarle. Su famosa fuerza ahora es toda debilidad. Quiere dormir, no puede. Quiere descansar, es imposible. Quiere sosiego, no hay.

⁵³¹ S. Tr. 765-771.

⁵³² S. Tr. 920-931.

⁵³³ S. Tr. 1054-1057.

⁵³⁴ S. Tr. 1076.

Una última y doble revelación se torna clara. Heracles actúa inicualemente, pues Hilo considera que se equivocó en su intento de hacer lo mejor. Creyendo que aplicaba un filtro amoroso, se equivocó. Ya pagó su deuda con la justicia. Está redimida por su infinita culpa que aceptó y es aceptada. Heracles siente un espasmo. Se acerca el fin. Le dice a su hijo que desde antiguo conocía una profecía de su padre según la cual moriría, no por obra de algún vivo, sino de quien, ya muerto, lo mataría a él que está vivo. Y otra vez, el muerto mató al vivo.⁵³⁵ Otros oráculos de igual exactitud se vislumbraron en el trayecto de sus gestas, pero él creía que el fin de sus trabajos anunciados por ellos se realizarían felizmente, en la tranquilidad de su casa, y no muriendo como murió. A la petición de ser quemado en una pira de olivos encendida con una tea de pino,⁵³⁶ añade la de prometer tomar como esposa a Íole. Es un grave predicamento para Hilo. Ella, y no otra, ha sido la causante de las desgracias de su casa. ¿Cumplirá su palabra dada ante su padre moribundo? Tenía que, pues juró ante los dioses,⁵³⁷ y esos, entrados en materia de justicia, son implacables.

La muerte en *Traquinias* es producto de la locura. Deyanira, pasional e irreflexiva, se dejó llevar por la imaginación y optó por un engaño premeditado que perdió a su esposo. Heracles, asaltado por su libidine, se dejó obnubilar por el amor que terminó por arruinarlo. Hilo, arrebatado por la ira, dio el último y leve impulso a su madre para que muriera herida con sus palabras. El silencio, la evidencia engañosa, la insidiosa angustia y la profética palabra del oráculo, impusieron con el tiempo el decreto divino de su extinción. Al final, Sófocles presenta ciertamente la invencible potencia del amor que bajo muchas formas y sentimientos esclaviza a los humanos, incapaces de hacerle frente, débiles ante sus propias pasiones, extraviados en su imaginación, convictos de su destino del cual es imposible escapar porque, después de todo, “nada hay en esto que no sea Zeus”.⁵³⁸

Edipo rey es quizá la más perfecta de las tragedias. Todos los estudiosos coinciden en la excepcional forma en que mantiene la tensión de la trama, la nitidez de sus personajes y el decurso que toma hasta que llega al clímax. Si fuera lícito comparar la progresión del drama en términos musicales, se observaría un *in crescendo* en el argumento hasta el clímax, donde las secuencias de sus escalas descienden hasta el silencio total. En las anteriores tragedias, un sol menor y hasta un mi bemol mayor podrían indicar las tonalidades de los

⁵³⁵ S. Tr. 1160-1165.

⁵³⁶ S. Tr. 1195-1200.

⁵³⁷ S. Tr. 1228.

⁵³⁸ S. Tr. 1276.

versos sofoclianos, pero aquí, como nunca antes, el re menor es el más apropiado. El tema de *Edipo rey* es abundante en elementos contrapuntísticos que incluye un *fugato*, *stretto* y *canon*. La muerte adquiere una forma dentro de otra, anunciada en el tiempo pasado, verificada en el presente y anunciada en el futuro. La muerte se traslapa en distintos atisbos de las vidas de los implicados que se decantan en la rememoración de eventos ocurridos pero olvidados. Sólo la conciencia los hará sonar en esta espantosa armonía. Al final, Sófocles incluye una *coda* en la que los personajes, desde sus propias y legítimas razones, disertan en esa fuga de lamentos proferidos que se escuchan simultáneamente hasta anunciar un *finale* tan horroroso como impactante.

El personaje central, poseedor de una personalidad mayestática, deslumbra a los espectadores (lectores) por la esplendorosa inteligencia con que venció a la Esfinge, pero se va extinguiendo conforme la conciencia de hechos olvidados van descubriendo el verdadero destino del protagonista. Al final, la oscuridad de la ceguera es la que expulsa de las cuencas vacías de Edipo una luz tenue que muestra los límites humanos ante la inexorabilidad del destino marcado por los dioses. Edipo es un personaje, sí, de muerte; también lo es del dolor, pero más que todo, de la supina resistencia al dolor, quizá aún más que Filoctetes en su abandono en la isla de Lemnos, Electra en la interminable espera de la añorada venganza o como Heracles devorado por el filtro amoroso del centauro.⁵³⁹ Todos ellos, al menos, tienen esperanza. Edipo no. Se la tienen prohibida. Los acontecimientos de la tragedia se precipitan sobre él. Cada revelación supone un golpe, cada argumento una contrariedad, toda estrategia resulta estéril, para descubrir en el extremo del dramatismo que su famosa inteligencia no sirve para nada. Culpable ante los dioses, inocente de sí mismo. Sufrirá sin merecerlo y, ahí justamente, reside su grandeza trágica.⁵⁴⁰ Sabe que le es dado conocer poco, mal y a destiempo. Pero sabe también que a pesar de sus limitaciones humanas puede hacer frente a la adversidad, aunque eso incluya su propio ostracismo por el bien de su pueblo y la ruina total de su familia al conocerse quién era realmente Edipo.

Para los griegos de la época clásica, debió ser impactante verla en el teatro. No se sabe exactamente cuándo se representó, pero al menos se sostienen dos cosas: que es una obra de madurez y que puede situarse antes del 430. Algunos historiadores y clasicistas han querido relacionar la escena inicial de la peste con la similar que sufrió Atenas entre el 430

⁵³⁹ Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, p. 24.

⁵⁴⁰ Scodel, *La tragedia griega*, p. 235.

y el 426. La tesis que indica un perfecto paralelismo entre la de Tebas y lo narrado por Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso*⁵⁴¹ ha sido ampliamente comentada a lo largo de los años. Aquí no se considera prudente establecer esa correspondencia, antes bien, mucho más sostenible es creer que la inspiración viene directamente de Homero y el pasaje de la peste desatada por Apolo junto a las naves aqueas. Después de todo, según Sófocles, sus tragedias no eran más que migajas obtenidas de sus festines épicos.⁵⁴² De tal suerte que siendo patente la veneración absoluta del tragediógrafo hacia la obra del poeta de Quíos y a causa de las dimensiones poéticas de enfermedad provocada por la ira divina, el vínculo resulta más que natural. La peste homérica viene de un Apolo irritado por el ultraje a Crises, que arremete contra los animales y luego contra todos los hombres.⁵⁴³ La sofocliana viene del mismo Zeus como castigo a la estirpe de Layo quien introdujo a Grecia la pedofilia (años atrás raptó y violó a Crisipo, hijo de Pélope), pero además como preámbulo de la ejecución de justicia a Edipo, hijo de Layo, destinado a extinguir la nada afortunada estirpe del rey tebano. En todo caso, la tragedia de Sófocles fue pretendidamente compuesta y representada antes del 430, por lo que no hay probabilidad de que se inspirara como se inspiró el general ateniense para narrar la enfermedad. Las causas divinas hacen de la peste tebana algo más universal y profunda que la ocurrida en la capital ática en aquel tiempo, mero hecho que no alcanza una proporción poética sino factual en la pluma de Tucídides en donde, por cierto, no hay un Edipo que salve a la urbe, sino todo lo contrario: Pericles murió contagiado y la dejó acéfala.

Tebas es un caso distinto. Al pie de los altares, sentados como suplicantes, los sacerdotes imploran la piedad divina que diezma a la población. Claman por Edipo, el más sabio entre todos,⁵⁴⁴ el héroe vencedor de la Esfinge, que ignora la fuente de la impureza. Creonte, recién venido de Delfos le informa que es la sangre, un crimen de sangre, el motivo que azota a la ciudad. Para liberar ese antiguo asesinato, hay que prender al culpable y echarlo. Edipo promete desterrar esa mancha de Tebas, pues auxiliándola se auxilia a sí mismo.⁵⁴⁵ Los tebanos están tensos por el miedo, temblando del espanto, soportando dolores sin cuento, enfermos como estaban, incapaces de reflexionar para defenderse del mal

⁵⁴¹ Th. II, 47, 3-54.

⁵⁴² Kadare, *Esquilo*, p. 26.

⁵⁴³ Hom. II. I, 43-52.

⁵⁴⁴ S. OT. 40.

⁵⁴⁵ S. OT. 141.

arrollador. La muerte ronda por cada calle, cada templo, cada casa y cada patio. “La población perece en número incontable. Sus hijos, abandonados, yacen en el suelo, portadores de muerte sin obtener ninguna compasión. Entretanto, esposas y, también, canosas madres gimen por doquier en las gradas de los templos, en actitud de suplicantes, a causa de sus tristes desgracias. Resuena el peán y se oye, al mismo tiempo, un sonido de lamentos.”⁵⁴⁶ Tebas clama al dios Ares que cese su ataque abrasador, que lo aleje hasta los confines de su territorio, porque están a punto de colapsar sin conocer justa motivación.

La imagen terrible de los padecimientos era, por lo demás, algo común en la época clásica. El cuidado que ponían a la salud era escaso comparado al que se pone en nuestros días, por lo que resulta consecuente pensar que las ciudades fueran arruinadas de esta forma. Sófocles, en un acto literario premeditado, eligió bien el motivo inicial de los pesares de Edipo: la muerte generalizada de la ciudad que tanto amaba ilustra el miedo a la muerte que vincula determinadas interpretaciones teleológicas acerca de fenómenos de esta naturaleza, miedo que, por demás, constituye la base de la creencia en los dioses. Este cataclismo es producto de la voluntad divina y transforma los padecimientos físicos en algo “teológico”. Todo es consecuencia de los dioses y sus arrebatos; así se explican todas las pasiones, todos los sentidos, todas las acciones que tendrán su verdadera interpretación en el momento que se revele lo que los dioses quieren que sea sabido por los mortales.

La imagen de la muerte para los hombres de aquella época resulta conmovedora. Nuestra modernidad médica e institucional nos inhibe en cierto sentido de los pavorosos espectáculos de los enfermos, dolientes sobre las piedras en espera de irse conducidos por Hermes hacia el inframundo. La de Tebas fue una breve recreación poética de la muerte cuyo origen desconocían. La de Atenas comprobó lo que en poesía era plausible imaginar. De pronto, las personas se veían atacadas por violentos dolores de cabeza, se les irritaban los ojos, aparecían sufusiones hemorrágicas y se desangraban sin control alguno. En los cuerpos lívidos, ya casi sin vida, aparecían asquerosas pústulas para elevar el sufrimiento a niveles indecibles. Al noveno día, o quizá antes, morían. Si los dioses (o una buena alimentación que generara anticuerpos) permitían que sobreviviera a los primeros ataques, tendían una engañosa tregua y para dar paso a constantes diarreas que terminaban por deshidratarlos hasta morir. Y no sólo en Atenas, sino toda Europa en la antigüedad padeció estos males que con frecuencia aparecían en las grandes localidades. Lucrecio, en su poema *De la natura de las*

⁵⁴⁶ S. OT. 180-189.

cosas, al final de este describe la terrible condición que podía constituir ser testigo y superviviente de estas epidemias. Describía con detalle cómo el frío comenzaba a trepar los pies poco a poco, se ahuecaban las sienes, se endurecía la piel y quedaba la frente rígida. Úlceras, cefalalgias, diarreas, podredumbre, miembros necrosados, reposaban insepultos en el suelo con la mirada fija en los templos del cielo y en espera de la muerte propincua. Aves, perros y alimañas, todas celebrando el macabro banquete terminaban devorando al cadáver, entretanto los deudos y los deudos de los deudos, acumulaban funeral tras funeral sin celebrarlos.⁵⁴⁷ Huelga, pues, decir lo impactante que era presenciar algo como eso que los hombres antiguos no comprendían sino sólo en el plano de la ira de los dioses, brutalidad impune en el destino fatídico de la humanidad expuesta a sus caprichos.

Pero Edipo estaba convencido de que podía superar el trance comunitario. Sófocles imagina a Tebas como una tierra yerma donde los árboles no dan fruto, las mujeres no dan a luz y los hombres se precipitan al mundo de las sombras. Como buen político, Edipo opta por mandar pregonar su real edicto para aislar al origen de sus males, prohibiendo que le den asilo o lo ayuden de cualquier forma, antes bien, los tebanos tienen la obligación de echarlo de sus casas porque es la impureza de la ciudad, y aquel que no lo hiciere, desea se consuma su miserable vida de mala manera, que mueran a causa de su desgracia.⁵⁴⁸ En este punto la tragedia se flexiona para dar un nuevo cauce. Tiresias, el proverbial adivino poseedor de una triste claridad a ciegas, le revela que el origen de todos los males está en palacio. Pero Edipo no entiende las palabras que siendo claras resultan confusas. Esta vez parece que los enigmas de la esfinge no son nada en comparación con esto. Pero Tiresias se duele de tener el privilegio de ver cosas terribles, de revelar lo que no es oportuno para Edipo que se encuentra en la cumbre de su felicidad.⁵⁴⁹ No quiere develar nada, no quiere afligir ni ser afligido. Pero el rey insiste, ha de enterarse de cualquier forma aun cuando se resista el agorero quien le sentencia: “Yo te insto a que permanezcas leal al edicto que has proclamado antes y a que no dirijas la palabra ni a éstos ni a mí desde el día de hoy, en la idea de que tú eres el azote impuro de esta tierra.”⁵⁵⁰ ¿Por qué? Porque Edipo es el asesino, aquel con el cual ha estado conviviendo vergonzosamente sin que se dé cuenta cuán grande es la desgracia que es para

⁵⁴⁷ Lucr. VI, 1138-1285.

⁵⁴⁸ S. OT. 236-250.

⁵⁴⁹ S. OT. 324-325.

⁵⁵⁰ S. OT. 350-355.

Tebas y para él mismo.⁵⁵¹ Pero Edipo se niega a creerlo. Se resiste. Piensa que es calumnia de un Creonte envidioso. Sospecha que quiere hacerse del poder, piensa que quiere deponerlo, que desea hacerlo sufrir; pero Creonte no es ningún dolor para él, sino él mismo. Mantiene una ligera esperanza de que todo lo que piensa es un error y duda de la certeza de las visiones de Tiresias. Es lógico pues, si era tan clarividente, por qué antes no resolvió el enigma de la esfinge y liberó a Tebas. Tiresias, que es ciego, lo califica de ciego y siente lástima por él.

La inconciencia en la tragedia es lo oblicuo en las posiciones de los personajes. Aquí, poco a poco se convierte la duda en algo infamante real. Tiresias está dolido de que no le crean. Por eso le pregunta a Edipo si está convencido de quiénes desciende, porque sin darse cuenta se ha convertido en alguien odioso para los suyos, en una maldición que golpea por todos lados. No advierte que su clarividencia se tornará oscuridad y que, pudiendo ver, no vio, por lo que se hará merecedor de la más profunda de las maldiciones: “ningún mortal será aniquilado nunca de peor forma que tú.”⁵⁵² El coro, angustiado, sabe la realidad. Conoce que es el culpable de acciones indecibles entre las indecibles, que ha llegado el tiempo en que tendrá que forzar el paso en la huida, pues a él se dirige el rayo de Zeus y las “terribles las infalibles diosas de la Muerte.”⁵⁵³ Edipo, en esta voluntaria y comprensible necedad, reclama a Creonte lo que le han ido a decir. La discusión escala tanto que el volumen de sus palabras hace intervenir a Yocasta, que le revela el antiguo oráculo que le dijeron a Layo: “decía que tendría el destino de morir a manos del hijo que naciera de mí y de él. Sin embargo, a él, al menos según el rumor, unos bandoleros extranjeros le mataron en una encrucijada de tres caminos. Por otra parte, no habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, le arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable.”⁵⁵⁴ La nueva revelación le originó una inquietud, una angustia terrible. Un delirio se apoderó de él, siguió inquiriendo sobre el pasado al tiempo que le arrojaban sus preguntas serias sospechas sobre su situación. Cada palabra es una pieza en el rompecabezas. Pregunta toda clase de detalles sobre la muerte de Layo: dónde fue muerto, quién anunció la noticia de su muerte, qué aspecto tenía el rey, si iba de incógnito o con escolta... En lo que se resuelve, manda buscar y traer al que dio la noticia de Layo para interrogarlo. Mientras

⁵⁵¹ S. OT. 363-367.

⁵⁵² S. OT. 414-426.

⁵⁵³ S. OT. 464-471.

⁵⁵⁴ S. OT. 712-718.

llega, narra su historia y dice el oráculo que lo maldijo. Una vez más, inútilmente, se aferra a la historia que él mismo construyó. Sigue creyendo que sus padres eran Pólipo y Mérope, reyes de Corinto, que creció como un príncipe y que la maldición sólo se cumpliría en la lejana Tebas. La memoria, en su veleidosa conducción, le ofrece un olvidado recuerdo.

Un día, en medio de un banquete, un ebrio le dijo que él era un bastardo, que no era hijo natural de los reyes corintios sino un falso hijo de su padre. Preguntó al día siguiente si era cierto, pero los soberanos lo negaron. No conforme con la respuesta, decidió preguntarle a Apolo en Delfos si en realidad era un príncipe corintio. Pero el dios no ocultó nada y contestó que estaba fijado que tendría que unirse con su madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que sería el asesino del padre que lo había engendrado. Al oír eso, calculando a partir de allí la posición de la región corintia por las estrellas, huyó de la supuesta tierra natal para que no se cumplieran esas atrocidades. En la conjunción de tres caminos, tuvo un incidente donde mató a un hombre, similar al que refería Yocasta. Poco a poco se le va revelando la verdad. Todo indicaba que, en efecto, él es el asesino. Para salir de dudas, esperan al testigo que informó sobre la muerte de Layo. Él indicará si fue un asesino o varios los que mataron al rey de Tebas.⁵⁵⁵

La angustia decrece un poco con la aparición de un mensajero. Lleva a Tebas la noticia de que el rey de Corinto ha muerto. Yocasta siente que los oráculos se han ido con Pólipo al Hades y Edipo se siente liberado. Pero ninguna paz es perpetua. No hay descanso para el rey tebano. A pesar de lo que significa, muy al contrario de lo que piensan ambos, están más cerca de la desgracia que nunca. Yocasta va más allá. Entre broma y broma concede que el oráculo pudo haber tenido algo de verdad. Le dice que, después de todo, ese oráculo incumplido es una constante en los mortales: “tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños.”⁵⁵⁶ Esta afirmación supondría un exceso. Sintiéndose a salvo del destino, Yocasta comete una transgresión que en el pensamiento clásico es producto de una deformación de la virtud. Al asentir, Edipo se convierte momentáneamente en un tirano. Nada casual que sea dirigida por Sófocles a un monarca como Edipo.

Platón, en la *República* analiza al hombre tiránico transformado a partir del democrático, atacado por deseos y placeres innecesarios que son contrarios a toda norma,

⁵⁵⁵ S. OT. 770-830.

⁵⁵⁶ S. OT. 979-984.

pero reprimidos por las leyes. Aunque invariablemente forman parte de la esencia humana, en algunas ocasiones estos excesos logran ser extirpados de la conciencia y en otras resulta imposible por ser más fuertes y numerosos en relación a los buenos deseos. Para el filósofo, los más perversos se despiertan durante el sueño, momento en que descansa la parte racional, dulce y dominante del alma. Cuando la parte bestial, salvaje, “llena de alimentos y vino”, rechaza el sueño, salta y trata de abrirse paso y satisfacer sus instintos, el alma se atreve a todo como si no hubiera obstáculo, ni vergüenza, ni prudencia, ni nada, al grado de no titubear “en intentar en su imaginación acostarse con su madre”.⁵⁵⁷

Esta afirmación parecería sospechosamente similar al concepto edípico extractado por Freud muchos siglos después, en el cual se encuentra desde su punto de vista el origen de la religión, la moral, la sociedad y el arte en plena conformidad con la formulación psicoanalítica de que dicho complejo es el núcleo de todas las neurosis. ¿Acaso Platón estaría imbuido de la tragedia de Sófocles para escribir este pasaje? Es seguro que la conociera, pero no significa que haya sido decisiva en él. Es de suponer que usó esta expresión para ilustrar el más grande de los excesos de la conciencia (yacer con la progenitora), así como lo sería cualquier tipo de locura que impulsara a cometer un crimen. De manera que lo anterior pudiera sintetizarse como ejemplo de lo que la época clásica concebía como una verdadera abominación, no sólo en términos de la perfección política, sino de la esencia humana que debiera ser cultivada a través de una educación virtuosa, pues con ella se alcanza la verdad y se evitan las visiones prohibidas de los sueños corruptores.

Lo que vivía Edipo, sin embargo, no era un sueño. Probablemente deseaba que lo fuera, pero la presencia de un mensajero cambia otra vez el curso de la trama. Por fin se vislumbra lo que era calladamente sabido por otros: no era hijo de Pólipo y mató a Layo. “¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea por última vez! ¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo!”⁵⁵⁸ La impresión en el público es de desasosiego. Yocasta, impresionada de que los oráculos se cumplieron, sale de escena en silencio sólo para entrar en otro que es definitivo. Sí, se mató. Pero como sucede en la tradición trágica, no se muestra el momento final de la madre y esposa de Edipo. Resulta emotiva la progresión hacia el fin: se deja llevar por el profundo sentimiento, tira de sus cabellos con ambas manos

⁵⁵⁷ Pl. *R.* IX, 571 c.

⁵⁵⁸ S. *OT.* 1184-1186.

para arrancarlos; se encierra, invoca a Layo e inicia un sórdido monólogo. Lo clama, le recuerda su ascendencia, su maldición, su condena de dejarla a ella como funesto medio de procreación para sus hijos. Deplora el lecho donde yació con el padre y el hijo donde, fatalmente, engendró “una doble descendencia: un esposo de un esposo y unos hijos de un hijo.”⁵⁵⁹ Buscó una vía de muerte.

Yocasta yacía suspendida del cuello por lazos retorcidos. Así la encontró Edipo quien al contemplarla gritó con horror. Aflojó el nudo corredizo que la sostenía y ya tendida le quitó los broches de su vestido con los cuales se golpeó las cuencas de los ojos para cegarse. Con ello ya no se vería él ni los males que padeció, ni los horrores cometidos por una maldición injusta de la cual era inconsciente. Estaría en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. “Las pupilas ensangrentadas tenían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia y granizada de sangre.”⁵⁶⁰ En la tragedia de Séneca se narra otro final: “yace aniquilada. Sobre la herida muere la mano, y al hierro ha expulsado consigo la excesiva sangre”.⁵⁶¹ Y al rey tebano le reserva una elegía de dolor donde clama la muerte desesperadamente: “con temeroso paso, [Apolo] sigue falaces vías; esparciendo huellas en el aire con las plantas de tus pies, rige la ciega noche con tu trémula diestra...he aquí que huyo...conmigo acarreo los mortíferos defectos de las tierras. Violentos Hados y horripilante temblor de la Enfermedad, Escualidez y negra Peste y rabioso Dolor, conmigo venid, conmigo. De estos guías place servirme.”⁵⁶²

El resplandor coruscante del rey Edipo se convirtió en una tenebrosa penumbra. Pero no en castigo por algo que hiciera a conciencia, al contrario, por soportar estoicamente el dolor de una condena “injusta”. Común es en la tragedia que esto suceda y precisamente en este elemento, según Aristóteles, reside la grandeza de los personajes de Sófocles, en particular Edipo, al que califica como el más perfecto de los ejemplos del héroe trágico.⁵⁶³ A Edipo le enviaron un sufrimiento mayor del que pudo soportar sin perder la razón y, por eso, se convirtió en el más terrible, espantoso, maldito e incluso el más odiado de los hombres para los dioses: “¿Qué deidad es la que ha saltado, con salto mayor que los más largos, sobre

⁵⁵⁹ S. *OT*. 1240-1250.

⁵⁶⁰ S. *OT*. 1263-1279.

⁵⁶¹ Sen. *Oed*. 1040.

⁵⁶² Sen. *Oed*. 1042-1061.

⁵⁶³ Arist. *Po*. XIII, 11, 1453 a.

su desgraciado destino? ¡Ay, ay, desdichado! Pero ni contemplarte puedo, a pesar de que quisiera hacerte muchas preguntas, enterarme de muchas cosas y observarte mucho tiempo. ¡Tal horror me inspiras!”⁵⁶⁴

Por eso decidió quitarse la vista. Él mismo confiesa que no sabría con qué ojos mirar a su madre y contemplar el triste espectáculo que le ofrecían sus hijos. Habiendo resultado semejante mancha a la humanidad, ¿iba a poder mirar con ojos francos? No. El matrimonio lo engendró una y otra vez e hizo brotar la misma simiente; dio a conocer a padres, hermanos, hijos, sangre de la misma familia, esposas, mujeres y madres, además de todos los hechos más abominables que podían suceder entre los hombres de la Grecia clásica. Al final, Edipo encarga a sus hijas a Creonte y marcha al exilio con la sentencia que previene al espectador de la posible arrogancia: “¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso.”⁵⁶⁵ Después de todo, todo es obra de los dioses.

Edipo en Colono es el segundo movimiento de esta sinfonía. Finalizada antes del 407, se presentó poco después de la muerte de Sófocles bajo la dirección de Sófocles el Joven, su nieto, en 406. La locación de la tragedia no es casual. Colono era la ciudad natal del poeta y por eso le dedica elogiosos versos para describirla: “Has llegado, extranjero, a esta región de excelentes corceles, a la mejor residencia de la tierra, a la blanca Colono, donde más que en ningún otro sitio el armonioso ruisenar trina con frecuencia en los verdes valles, habitando la hidra color de vino y el impenetrable follaje poblado de frutos de la divinidad, resguardado del sol y del viento de todas las tempestades.”⁵⁶⁶ Situada en las inmediaciones de la capital ática, actualmente se encuentra caminando a unos veinte minutos de Plaka, el centro histórico de Atenas. Por lo que se sabe, su pueblo natal debió ser de gran orgullo para Sófocles.

En Colono, al interior del santuario de Posidón, sesionaron los atenienses para decidir qué hacer en vista de la ventaja que tomaban los espartanos impulsados por la alianza con los persas. Ahí se dieron cuenta de que el Gran Rey Ciro el Joven era más proclive a establecer asociaciones con ciudades que tuvieran un gobierno oligárquico,⁵⁶⁷ por lo que se vieron obligados a remover la democracia y formar a propuesta del general Pisandro el

⁵⁶⁴ S. OT. 1298-1306.

⁵⁶⁵ S. OT. 1525-1531.

⁵⁶⁶ S. OC. 668-681.

⁵⁶⁷ Arist. Ath. XXIX, 1-5

gobierno de los Cuatrocientos, los cuales “se reunirían en la sede del consejo [en el Bouleterion, en el centro de Atenas] y gobernarían con plenos poderes como mejor vieran”.⁵⁶⁸ Quizá por eso al final de la vida del poeta se convirtió en motivo de vanagloria merecedor de situar ahí el final de Edipo. El objeto de la tragedia, prometedora de un bien divino a quien acogiera al infortunado ciego, era la esperanza de que Atenas venciera por fin a Esparta. Sin embargo, otro triste desenlace determinó la historia el cual ya no vio el poeta, pues Atenas sucumbió en 404 ante su enemiga.

En términos formales, mucho se ha dicho sobre el contenido personal que Sófocles incluyó en *Edipo en Colono*. Un viejo chisme tiene la culpa. Cicerón en su opúsculo *Sobre la vejez*,⁵⁶⁹ cuenta que ya muy anciano continuaba escribiendo tragedias y como sus familiares pensaban que esta actividad le imposibilitaba administrar correctamente sus bienes, lo llevaron ante el tribunal para que por medios judiciales se le declarara “incapaz”, basándose en una ley que mandaba privar la gestión de sus asuntos cuando se demostrara dicha incompetencia. Pero el anciano no se dejó amedrentar. Parece que en el momento de su declaración ante el jurado leyó algunos pasajes de su *Edipo en Colono*, por entonces terminada y en proceso de corrección. Cuando finalizó la lectura, preguntó a los presentes si eso era obra de un imbécil y como recibió una negativa como respuesta, fue absuelto. Plutarco añadió que lo llevaron desde la sala de la audiencia hasta el teatro entre aplausos y aclamaciones.⁵⁷⁰

El móvil del descrédito a que quería ser sometido, también fue registrado por Aristóteles.⁵⁷¹ Sófocles, consciente de sus limitaciones, decía a sus calumniadores que temblaba no para que la gente creyera que estaba viejo, sino porque no podía evitarlo y que preferiría no estar cargado de años como estaba. Su hijo Iofonte, autor de unas cincuenta tragedias que hoy están perdidas, era el principal instigador contra su padre que, al final, salió airoso de tanta patraña. Quizá por eso prefirió alejarse de él y dirigir sus afectos a otras personas como su nieto o su joven concubina Teóride de Sición en busca de paz y libertad. Sócrates, al parecer, contó una anécdota sobre esta situación de Sófocles a Platón (o al menos resulta divertido pensar que así fue y la incluyó en su *República*). Disertando precisamente acerca del trato irrespetuoso que les dispensan a los ancianos sus propios familiares, Sócrates

⁵⁶⁸ Th. VIII, 67.

⁵⁶⁹ Cic. *Sen.* 7.

⁵⁷⁰ Plu. *Moralia*, I, 785 a.

⁵⁷¹ Arist. *Rh.* III, 15, 1416 a.

contó que “cierta vez estaba junto al poeta Sófocles cuando alguien le preguntó: ‘¿Cómo eres, Sófocles, en relación con los placeres sexuales? ¿Eres capaz aún de acostarte con una mujer?’ Y él respondió: ‘Cuida tu lenguaje, hombre; me he liberado de ello tan agradablemente como si me hubiera liberado de un amo loco y salvaje.’”⁵⁷² Todos estos elementos dan ciertamente la impresión de que Sófocles quiso más a ciertos miembros de su familia que a otros, de forma muy similar a la manifestada por el anciano Edipo respecto a sus hijos que se disputaban el trono de Tebas y el favor del anciano para vencer sobre el otro.

La tragedia inicia con un aire de misterio. Edipo y Antígona han llegado a las inmediaciones de Atenas sin saber exactamente el lugar donde se posan sus pies. Él se haya cansado y presenta una repulsiva imagen: macilento, vestido con harapos, sucio, con las cuencas de sus ojos vacías, extiende las manos para guiarse hacia una roca donde se sienta. Ella, otea el paisaje para advertir que alguien se aproxima. Es un extranjero, como muchos que rondan en la Hélade, que sabe lo impío de estar donde están: el recinto de las Erinias que castigan los crímenes de sangre. Las coincidencias, bromas de los dioses que no se agotan, no existen para Edipo; esa pausa en el camino estaba profetizada por Febo, así que sólo una fuerza superior al mismo extranjero podría moverlo del templo: “Él [Apolo], cuando anunció aquel cúmulo de desgracias, me habló de este descanso al cabo de mucho tiempo, cuando llegara a una región extrema donde encontraría asiento y un hospedaje en las venerables diosas. Que allí llegaría el término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportaría ganancias a los que me habían acogido, pero infortunio a los que me arrojaron y despidieron.”⁵⁷³ Asimismo, le vaticinó el dios que un temblor o el sonido del rayo de Zeus anunciarían el final de su trayecto.

Ahora que se han cumplido las profecías, su razonamiento se vuelve claro. Todo cuanto dice lo ve con nitidez. Ve por la voz. Habla con el espíritu. Pide la presencia del rey que es, ni más ni menos, Teseo, el presunto hijo de Posidón o de Egeo según otras versiones, padre de Hipólito, amigo de Heracles, domador del toro de Maratón, vencedor del Minotauro, aquel que después de muerto regresó a su patria en 476 y el mismo que fue tema de *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare donde se percibe la nada, el vacío de la muerte, las tinieblas, un mar poético oscuro, infinitamente informe y profundo, plasmados con versos que imitan el oleaje dentro del alma del hombre y las profundidades más allá del

⁵⁷² Pl. R. I, 329 a-d.

⁵⁷³ S. OC. 85-95.

intelecto, la vista o el sonido.⁵⁷⁴ En la interioridad de su ser, Edipo se ve obligado a contar el relato de sus involuntarios actos al coro. Este le da permiso de quedarse, pero en cuanto sabe que se trata del rey maldito le ordena salir del Ática sin dilación. Edipo se resiste, porque es inocente, porque no es malvado por naturaleza como los demás y, sin saber nada, llegó a donde llegó y se perdió por obra de aquellos que aun sabiendo conscientemente lo que hacían, lo hicieron sufrir.

La justificación de su existencia es interrumpida por Ismene, su otra hija que había quedado en Tebas luego del exilio de su padre. Le cuenta sobre la guerra civil que se ha desatado y del acuerdo entre Polinices y Eteocles. En un principio consideraron apropiado ceder el trono a Creonte con la finalidad de evitar confrontaciones, sin embargo, al final acordaron ocuparlo un año cada uno. Eteocles no cumplió su palabra y echó a Polinices, que no perdió el tiempo, se exilió en Argos bajo la protección de su rey Adrasto quien le dio en matrimonio a su hija Argía. Obligado por su lazo de sangre y con la promesa de alzar a la ciudad de su suegro como la más importante entre todas las de Grecia, Polinices regresó y sitió a Tebas con Anfiarao, Tideo, Etéoclo, Hipomedonte, Capaneo y Partenoqueo⁵⁷⁵ sin que nadie se llevara la victoria. En las treguas indecisas que no apuntaban a ningún lado, los siete se enteraron de un oráculo que explicaba su poca eficacia ante los cadmeos: aquel que tuviera a su lado a Edipo sería el vencedor. Había que traerlo de vuelta para obtener la ventaja definitiva. Así, de ser un errante maldito, se torna en codiciado huésped a causa de los nuevos auspicios: vivo o muerto traerá bienestar a quien lo acoja por vez última. A pesar de esta aclamación, no sería recibido ni enterrado en Tebas por la impiedad que implicaría, pues cometió el crimen más abominado entre todos: derramar la sangre de los suyos. En todo caso, lo harían cerca de la tierra tebana, pero sin que entrara en sus límites. Edipo, por obvias razones se niega en redondo. No quiere saber nada de Tebas, ni de sus hijos, ni de lo que ocurra con los tebanos: “¡Que los dioses no apaguen esta discordia fatal y que en mí esté el resultado final para ellos de esta lucha en la que ahora están ocupados y levantando la lanza! Ni permanecerá el que ahora detenta el poder y el trono ni el que se ha marchado volverá de nuevo nunca más.”⁵⁷⁶

Edipo sólo está preocupado por sus hijas y lo que pueda pasarles. Ismene, ante la negativa de su padre, se marcha. Aun cuando le trajo una pequeña felicidad saber de ella, el

⁵⁷⁴ Knight, *La rueda de fuego*, p. 334.

⁵⁷⁵ A. Th. 377-652.

⁵⁷⁶ S. OC. 421-431.

encuentro reavivó un pesar que desde hacía tiempo estaba adormecido. Y otra vez, la espiral de dolor se hace presente. Sin saber, mató y destruyó. Es libre ante la ley, pero culpable ante los dioses. No hay purificación posible en la tierra. Tiene que morir para expiar sus culpas.⁵⁷⁷ La llegada de Teseo ante Edipo refuerza más la idea de su permanencia en el Ática. Sólo a él le revela quién es y qué quiere, haciendo de su conocimiento los oráculos que le ofrecen un don y previniéndole lo salvífico que representa para Atenas.

Hace conciencia del tiempo y la muerte, de lo veleidosa que es la transición desde la felicidad hasta el infortunio: “La vejez y la muerte a su tiempo sólo a los dioses no alcanza. El tiempo, que todo lo puede, arrasa todas las demás cosas. Se consume el vigor de la tierra, se consume el del cuerpo, perece la confianza, se origina la desconfianza no permanece el mismo espíritu ni entre los hombres amigos ni entre una ciudad y otra.”⁵⁷⁸ Y sobre la aparente calma entre Atenas y Tebas, apunta: “Asimismo, si a Tebas por ahora le van bien sus relaciones contigo, con el tiempo incalculable en su curso engendra días y noches sin cuenta durante las cuales se pueden romper por la lanza, con un pequeño motivo, los amistosos acuerdos de hoy. Entonces mi cadáver en reposo, enterrado, beberá, ya frío, la caliente sangre de ellos, si es que Zeus es aún Zeus y Febo hijo de Zeus es infalible”⁵⁷⁹ Con esta propuesta, Teseo le concede quedarse, algo que no agrada a Creonte quien se presenta ante Edipo para pedirle que vuelva a Tebas y hacerla inexpugnable, pero se vuelve a negar y lanza otra maldición contra aquellos que lo echaron: “Has llegado con el propósito de llevarme, no para conducirme a casa, sino para instalarme en pleno campo y que tu ciudad se vea libre de los peligros que proceden de esta tierra. No lograrás eso, sino esto otro: que allí, en esa región habite siempre mi espíritu vengador y que mis hijos obtengan de mi tierra tan solo lo bastante para caer muertos en ella.”⁵⁸⁰

Dicen muy bien que quien no quita, arrebató. Creonte es la representación misma de este dicho. Como no puede obligar a Edipo a marchar con él, pretende obligarlo raptando a Antígona y a rastras se la lleva con dirección a la ciudad. Empero, unos soldados áticos la traen de vuelta y la presentan a Teseo junto con Creonte, el cual es reprendido con todo vigor. Sófocles aprovecha este pasaje para hilvanar un elogio para Atenas. Su situación, por entonces, no era la mejor. Con los espartanos cada vez mejor organizados bajo la égida de

⁵⁷⁷ S. OC. 553.

⁵⁷⁸ S. OC. 608-612.

⁵⁷⁹ S. OC. 615-624.

⁵⁸⁰ S. OC. 784-791.

Agis II y una Atenas cada vez más agobiada por la decadencia de sus costumbres (cuya más acusada representación es la frivolidad de Alcibíades), es natural que se reforzaran los valores cívicos que antaño dieron suntuosidad al gentilicio ático, especialmente el referido al respeto debido a las leyes: “Has cometido acciones indignas de mí, de aquellos de los que tú mismo has nacido y de tu país, porque, entrando en una ciudad que observa la justicia y que nada realiza que esté fuera de la ley y despreciando las leyes vigentes en esta tierra, irrumpes así en ella, te llevas lo que deseas y por la fuerza lo pones a tu lado. Te has creído que mi ciudad estaba despoblada o que tenía una población esclava y que yo para nada contaba.”⁵⁸¹

Aunque ha vulnerado las leyes, Teseo ofrece perdón a Creonte por considerar que no actúa con maldad y que es ciudadano de una ciudad amiga, motivo por el cual se le debe hospitalidad debido a los lazos de amistad que los unían. Esto es muy importante porque ya se ha verificado lo peligroso que es faltar a los juramentos de esta especie, máxime entre dos monarcas que se han encontrado en una coyuntura como ésta. Creonte, no obstante, insiste en lo necesario que es el retorno de Edipo para acabar con la maldición, pero Teseo no accede por el juramento de ofrecerle asilo y protección mientras se encontrara en Colono. La ironía sofocliana remata la situación haciendo notar la curiosa inversión de los papeles que con frecuencia juegan los personajes de sus tragedias. Teseo despide a Creonte mostrándole que, si bien en un principio apareció como alguien dispuesto a dominar, el destino lo transmutó en alguien dominado en lo que intentaba dominar a otros.⁵⁸² La trama trágica vuelve a cambiar cuando le informan al rey ateniense que un hombre se ha presentado en el altar de Posidón en actitud de suplicante y pide ver a Edipo. Todo el mundo sospecha quién es y a qué ha ido. Y en efecto, se trata de Polinices que trata de obtener lo que ni su hermana Ismene ni Creonte han logrado obteniendo exactamente los mismos resultados. Polinices le resulta aún más desagradable, por su origen, por su actitud ante su padre, por su desmesurada ambición que ha puesto a Tebas en aquella terrible situación. Es aquí donde los estudiosos han tratado de establecer un paralelismo entre la aversión de Edipo hacia Polinices y la que seguramente existió entre Sófocles e Iofonte.

Polinices, después de muchas resistencias que venció Antígona, por fin es escuchado por Edipo. Le narra todo lo que ha ocurrido desde que partió, la guerra civil que amenaza la ruina de su patria y el apostamiento de los generales aliados (Anfiarao, Tideo, Etéoclo,

⁵⁸¹ S. OC. 909-917

⁵⁸² S. OC. 1025-1027.

Hipomedonte, Capaneo, Partenopeo) ante las puertas de la ciudad. Edipo es el único que puede decidir la victoria: o dársela a Eteocles no volviendo o retornar con él para que se haga de trono. Pero se vuelve a negar. No le interesa nada, incluso vuelve a pronunciar una maldición: “Antes, caeréis manchados con vuestra propia sangre tú y tu hermano. Tales maldiciones lancé yo antaño contra vosotros dos, y ahora apelo a ellas de nuevo, para que vengan como aliadas mías a fin de que os dignéis reverenciar a los que os engendraron y no seáis desconsiderados si habéis nacido de un padre ciego.”⁵⁸³ Haciendo una interpretación arriesgada pero razonable, ¿cabría suponer que este es uno de los reclamos que Sófocles hace a aquellos que habiendo nacido o no en Atenas se han vuelto contra la ciudad? Casos hubo muchos. Desde las polis como Mitilene que en 428, pasando por los experimentados remeros atenienses que compraba Esparta con el dinero persa, hasta generales como Alcibíades, ejemplo de una astucia acomodaticia que lo mismo aconsejaba a los espartanos (hasta que lo persiguieron por un lío de faldas) como también al Gran Rey persa (intentando desviar el favor que éste dispensaba a los espartanos hacia los atenienses).⁵⁸⁴ El poeta era una autorizada figura pública que podía opinar influyentemente sobre los asuntos de la guerra y la ciudad; el mismo Tucídides lo menciona hasta en cinco ocasiones poniendo de relevancia su papel como estratega en los primeros combates antes de la guerra del Peloponeso,⁵⁸⁵ lo cual indica la trascendencia de las opiniones que pudiera formular e integrar en su tragedia.

Pero Edipo cree que no hay vuelta. El oráculo tiene que cumplirse. El ciego se lamenta de haber nacido, de sufrir algo que escapaba de su comprensión y afirma que lo mejor para él y acaso para todos los cadmeos es que nunca hubiera existido: “El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene. [...] ¿Cuál de los sufrimientos no está presente? Envidia, querellas, discordia, luchas y muertes, y cae después en el lote, como última, la despreciable, endeble, insociable, desagradable vejez, donde vienen a parar todos los males peores.”⁵⁸⁶ A Polinices no le va mejor. Lo aborrece como hijo, desprecia su actitud hacia su padre, augurándole que lo único que ha de llevarse a Tebas son puras maldiciones que han de aumentar el terrible odio entre los dos hermanos.⁵⁸⁷

⁵⁸³ S. *OC.* 1375-1380.

⁵⁸⁴ Th. VIII, 51 ss.

⁵⁸⁵ Th. III, 115; IV, 2, 3, 46, 65.

⁵⁸⁶ S. *OC.* 1224-1237.

⁵⁸⁷ S. *OC.* 1383-1394

Antígona, que ha presenciado todo, lamenta profundamente la situación. No puede ayudar, aunque quisiera, porque no es a su padre a quien se opondría, sino a la misma divinidad que así decretó el destino de sus hermanos. En medio de los trenos elevados como perverso desiderátum, un rayo deja oír su potencia en lo recóndito de los follajes colonenses. Es claro: la muerte se acerca a pasos veloces para cumplir con el hado. Deben darse prisa. Le informa Teseo que ha llegado el momento de fenecer, pero no debe revelar el lugar exacto donde bajará al inframundo, ni siquiera a Antígona o Ismene. Él mismo, sin guía, lo conducirá con el objeto de convertirse en baluarte de Atenas y protegerla para siempre. Ahora Edipo se muestra como un clarividente. Su espíritu brilla intensamente, como la llama que está pronta a extinguirse entre crepitaciones agónicas y trepidantes.⁵⁸⁸ Se despide de todos, invoca la clemencia de las divinidades para que reciban al criminal involuntario en su seno. Como se ha advertido en los finales de los protagonistas, la perfección pentélica de sus caracteres se perfila cuando se hallan en el límite de su existencia: “¡Oh diosas infernales y fiera invencible de quien se tiene noticia de que, en las muy visitadas puertas, te acuestas como guardián indómito junto al Hades y gruñes desde su cueva! Yo te suplico, hijo de la Tierra y del Tártaro, que éste deje libre el paso para el extranjero que se dirige hacia las llanuras profundas de los muertos. A ti te invoco, a la que das un sueño eterno.”⁵⁸⁹

El final de la tragedia no puede ser más espectacular. Un parangón adecuado quizá sea el del *finale* de Don Giovanni de Mozart. Sófocles hace sonar en el escenario “cosas horribles” mientras discurren los rituales de preparación de la partida. Era el trueno, la voz de Zeus, el horrible fantasma sonoro que anunciaba su muerte. Edipo se alza como la figura de un hombre que, aun de pie, está muerto: representa transgresión y razón, la inocencia y la culpa, será el chivo expiatorio que purificará su último asilo más allá de las ataduras de la mortalidad. Antígona, Polinices, Ismene, Eteócles, Creonte, todos son satélites atrapados en la órbita de un espíritu más poderoso cuya vida interior es trastocada con su muerte. Teseo, que estrecha su mano antes de que se vaya, cierra un pacto con él para asegurar la invulnerabilidad de Atenas y perpetúa la belleza del honor en el juramento que protege a las hijas huérfanas. La tierra se abre, da paso a un torbellino cósmico de gloria y horror. Se hunde poco a poco, el estrépito agita sus entrañas, expulsa mudos lamentos, consumido entre las

⁵⁸⁸ S. OC. 1518-1529.

⁵⁸⁹ S. OC. 1569-1578.

garras de las Erinias que lo conducen a lo profundo de los infiernos llevado por un oscuro destino.

Su desaparición, escalofriante y sobrenatural, es prueba del cumplimiento de una justicia superior en medio de un espectáculo tan magnífico como pavoroso, tanto que a Teseo le parece insoportable de mirar. No concibe otra cosa sino arrodillarse para adorar al mismo tiempo a la tierra y al Olimpo, seguro de haber presenciado algo que iba más allá de su humano entendimiento, abrumado y a la vez maravillado. El coro, con su conocida habilidad, da paso al epílogo que continúa escenificándose para que los personajes puedan tener un apropiado cierre, es decir, el sino y su inexorabilidad que muestra el fin de los que están malditos: “No le mató ni el rayo portador del fuego de una deidad ni un torbellino que del mar se hubiera alzado en aquel momento. Más bien, o algún mensajero enviado por los dioses o el sombrío suelo de la tierra de los muertos le dejó paso benévolo. El hombre no se fue acompañado de gemidos y de los sufrimientos de quienes padecen dolores, sino de modo admirable, cual ningún otro de los mortales.”⁵⁹⁰ Teseo celebra que todo haya acabado, para bien de Atenas y del mismo Edipo. Pero para Ismene y Antígona, no ha concluido nada: apenas empieza la muerte de sus hermanos anunciada por su padre.

⁵⁹⁰ S. OC.1654-1666.

Eurípides, la guerra sin nombre.

La melodía de Eurípides comienza en un tono sereno, tan sutil como le es posible al principiar sus tragedias. Advertimos en el fondo una tensión suspendida en la oscuridad de la trama que conocemos de antemano. Nada hay de comparable con las tragedias de sus antecesores. El inicio de sus dramas es simple, con simetría de emociones que sirven de guía al espíritu en vías de revelársele algo desconocido para él mismo. De repente, sobre los acontecimientos que componen el trasfondo, brota el horror desde el interior de una acción simple hasta la introspección psicológica que culmina en pavorosas frases sobre las que viajan mensajes dirigidos a la humanidad. Las de Eurípides, no fueron tragedias compuestas para la ocasión ni con el objeto de ganar el premio para ellas destinadas únicamente de manera póstuma. Sus versos eran las sentencias de un filósofo de proscenio que los oídos de los atenienses jamás habían escuchado, llenas de tan lóbregos sobresaltos que sólo pudieron concebirse en la voluntaria soledad del fondo de una caverna en Salamina. En el escenario, sólo Eurípides fue capaz de dar un golpe de sombra que mantuvo las almas de los espectadores en los brazos de la turbación. Era la imagen de cuadros vivos, terriblemente íntimos, de almas violentadas en perfiles bien cuidados de personajes descarnados.

Eurípides adusto, no sonriente, adverso a la sociedad. Misántropo a fuer de amarga experiencia. Testigo de la más grande guerra griega, dudó del verdadero valor de la victoria, obtenida luego de incontables sufrimientos, crueldades innecesarias y con efecto desmoralizador al punto de convertir al triunfador en batalla, vencido en el plano moral. Lírico a veces, recóndito siempre, el depurado estilo euripidiano lo colocó como el más triste de los trágicos. Su tragedia, más que marcial, divina o heroica, es humana. A causa de ello es evidente la hondura de entendimiento de las cosas masculinas y, sobre todo, de las femeninas. Invadido de curiosidad en exceso, no dejó de preguntar al alma por sus vaivenes. Sólo así pudo profundizar en las más ocultas razones del hombre. Llegó a saber mucho, muchísimo, lo suficiente para ser un humano demasiado humano. En la frontera de la muerte, la vida ve prolongar su brillo en el silencio del profundo Hades. En las tragedias de Eurípides hay una paz inmóvil, la que Atenas imperial nunca tuvo, que bebiendo de la derrota se sumió en la oscuridad a salvo de las traiciones del tiempo. Las emociones que suscitan tienen algo de raro: es el jubiloso espanto de las almas peregrinas que en imperceptible movimiento se deslizan sobre las nuestras, que ya para entonces están dolientes y ennegrecidas.

Eurípides, al igual que los númenes clásicos de Grecia que nunca perdieron vigencia, nutrieron con temas obtenidos de sus obras una buena cantidad de la literatura y el arte producida en Europa. La era medieval buscó en la esencia filosófica un adecuado respaldo en Aristóteles. La edad renacentista es la incansable búsqueda del ideal eterno en la arquitectura y la escultura que repercutieron en los demás ámbitos. La época moderna saca de los filones griegos el motivo del nuevo aire que barrerá los viejos arquetipos para ser sustituidos por unos más acorde con las nuevas dimensiones que tomó luego de la aparición de los mundos americanos. En el siglo XVII, para no ir más lejos, un Michel de Montaigne creció bebiendo de lo mejor que Grecia y Roma dieron, producto de lo cual fue su genial invención del género ensayístico que tantas consecuencias benévolas traería a la formulación de las teorías e ideas que influyeron decisivamente en occidente.

Con estos trazos a mano alzada como antecedente, puede tenerse por cierto que para comprender el siglo XVIII hay que tener en el bolsillo una buena dotación de mitología clásica, y para comprender buena parte de nuestro mundo moderno hay que tener una idea clara de qué ocurrió en esa centuria. Cualquiera que desee emprender el fascinante recorrido por el Siglo de las Luces, comprenderá que es obligatoria la referencia a los autores clásicos de la antigüedad grecolatina. En esos años, de inicio a fin, prácticamente todas las artes están recubiertas por una capa brillante de temas procedentes de las obras de Homero, Platón, Aristóteles, Sófocles, Eurípides, Virgilio o Séneca, que imitó con algún éxito lo iniciado en Atenas en la segunda mitad del siglo V. Parecería esta digresión como un mero divertimento que a modo de obertura quiere iniciar el análisis de las obras euripidianas. No es así. Traerlos a colación tiene un objetivo y razón legítimos. Es probable que la mención de personajes tan distantes en el tiempo y en las artes sea pretexto para hallar la fórmula de la eternidad en las obras griegas que, siglo tras siglo, siguen representándose e inspirando a creadores y géneros que sólo llegan a asomarse de puntillas sobre la gran muralla que rodea a la antigüedad clásica, admirando sus logros en calidad de “milagro” irrepetible de la humanidad, tal y como han señalado las obras que sobre ella se han escrito a lo largo de más de dos milenios.

El XVIII, tan peculiar en las épocas del hemisferio occidental, con su estilo inconfundible de la estética de la vejez, los colores brillantes y el tintineo metálico del clavecín, honra lo mejor de su herencia en cada obra que promovieron los príncipes y la nobleza europea a través de los artistas que trataron de hallar en aquellos motivos los

elementos de una eternidad que desearon poseer. Tres casos dignos de ser mencionados, íntimamente relacionados con Eurípides, pueden ser mencionados.

Comencemos con Georg Philipp Telemann, considerado el más prolífico de la historia. Residió buena parte de su existencia en el Hamburgo entre 1720 y 1767. A él se le atribuye la composición de una cantata cómica que llamaron *Der Schulmeister* (El maestro de escuela). Los críticos musicales no han sido benévoloos con esta obra. No creen que este autor -conceptuado como el mejor de su tipo en la Alemania septentrional equiparable a Bach o Händel- haya compuesto una obra tan mala. O eso es lo que opinan. Para el no entendido en estos asuntos, pero poseedor de alguna sensibilidad ante la música, si es buena o no realmente no tiene relevancia. Es muy divertida, tanto como para reír de repente con los desafines voluntarios del bajo que lleva el papel principal. La razón por la que mentamos esta obrita es por lo que dice en su argumento y ejemplifica bien la permanencia de los autores clásicos, en especial del autor que ocupa la última parte de este último tercer capítulo.

La historia del *Schulmeister* es una donde un cantor torpe, pero seguro de sus talentos, trata de cumplir con su obligación al iniciar a unos niños en música. Los exhorta a abrir sus ojos, a vocalizar correctamente las notas, a seguir el ritmo de la música que era el cimiento de la cultura germánica. Hace gala de su registro, corrige en el camino a sus educandos, marca la pauta de una obra que “ni el mismo Telemann, ni el propio Hasse, consiguieron nunca”.⁵⁹¹ Y es aquí donde viene lo que interesa. Vocaliza una sentencia latina en medio de una fuga feliz donde el maestro y los niños cantan: “Ceciderum in profundum summus Aristoteles, Plato et Euripides”. Esta no es más que una tergiversación de otra frase cuyo original reza: “Plato, Cicero, summus Aristoteles ceciderunt in profundum lacum.” Datada en la edad media belga, significaba el pesar de los alumnos de aprender a los clásicos en latín, algo que probablemente no disfrutaban demasiado. Una mala pero ilustrativa traducción sería “Platón, Cicerón y Aristóteles yacen en el fondo del lago”, y era algo así como arrojar por la ventana el libro de matemáticas para aquellos a quienes no se les dan los números.

Sobre Platón y Aristóteles no hay duda de la razón de su permanencia en el ámbito escolástico durante más de mil quinientos años. ¿Pero Eurípides? ¿Qué hacía tan atractivo a este tragediógrafo para estar incluido en las bromas de los estudiantes desde la época medieval e incluso en el escenario musical del siglo XVIII? Es poco probable que fuera elegido en razón de la métrica de su nombre para ser jocosamente referenciado. Tampoco es creíble

⁵⁹¹ Telemann, *Der Schulmeister*, p. 25 y ss.

que un autor como Glück, representante del más puro clasicismo vienés, eligiera sus obras por estar a la mano. La de él como la de Eurípides fue una época en cuya atmósfera se advertía algo que llamaron *ilustración*, echar luz sobre las sombras, es decir, una nueva manera de ver lo exterior y, sobre todo, lo interior.

Fue Christoph Willibald Gluck casi contemporáneo a Telemman. Nacido a principios de siglo, dedicó toda su vida a la música. Hizo énfasis en el género operístico al que ofreció casi la totalidad de sus composiciones, como no fueran unas sonatas que publicó en Londres hacia 1746. La ópera de su época, bastante desgastada en la forma y el fondo, no le ofrecía las condiciones necesarias para expresar sus propias ideas artísticas. El estilo italiano que predominaba en el escenario musical contemporáneo era el menos adecuado por lo anquilosado de su modelo. Con esta circunstancia, consideró que el problema no residía en la música, sino en los libretos carentes de la consistencia que él buscaba en los temas versificados por competentes poetas. Si ellos, a pesar de su capacidad, no podían vencer la inercia de los libretistas italianos, ¿dónde podía buscar la solución a su problema? Tuvo en suerte conocer a Ranieri de Calzabigi, músico aficionado pero avezado literato adorador de Shakespeare. El autor inglés, sacralizado junto a Cervantes, es el primer trágico moderno en estricto sentido, pues los antecedentes a sus obras sólo pueden hallarse en Séneca y Eurípides, de quienes fue un abierto deudor.

Gluck, conocedor del drama y sus efectos, encontró en las obras de él y de Eurípides el tema del tratamiento del alma humana que le dieron los elementos para reformar la ópera desde sus cimientos. Sin embargo, a pesar de la cercanía geográfica y temporal, se decantó por los motivos griegos en donde halló personajes heroicos muy humanos que corrieron paralelos a la mistificación del poder a través de las deidades antiguas. Por ello es notable que una parte de su producción la haya consagrado a las viejas historias del repertorio histórico (*Artaserse*, *Il re Poro*, *La clemenza di Tito*, *Antigono*, *Demetrio*) o lo demás al mitológico, especialmente al tratado por Eurípides en sus tragedias como *Ippolito*, *Alceste*, *Iphigénie en Áulide* e *Iphigénie entre los Tauros* con las cuales obtuvo un enorme éxito en Milán, Viena y, sobre todo, París. Aquella persona curiosa que desee ahondar en ellas, únicamente tiene que disponerse a disfrutar los innegables méritos de su música a los cuáles sólo pueden añadirse un par de aspectos provenientes de los antiguos griegos: el tema legendario vigorizado por el tratamiento poético de las pasiones humanas donde los europeos dieciochescos se vieron representados.

La eternidad de lo cantado por poetas y músicos no se hallaba en las modas, ni en el gusto, ni en las pretensiones de quienes censuraron y luego aplaudieron a Mozart o Eurípides. El *Idomeneo* o la *Medea* en su momento recibieron una muy fría acogida. Pero los recintos donde se representaron entonces, tanto para el músico como para el tragediógrafo, subsisten y son todavía admirados como pináculos de la cultura a la que pertenecieron y destruyeron para abrir senderos hacia nuevas alturas culturales.⁵⁹² ¿Dónde debemos situar entonces la figura de un genio como Eurípides? A veces, esos temas traspasaban lo escénico y se internaban en su personalidad, máxime si la creación de una obra podía ser el motivo de una confesión disimulada de ciertos rasgos biográficos.

Pongamos un último ejemplo de un músico y su famoso hijo. Leopold Mozart, el padre de Wolfgang, pasaba por ser un estricto maestro y exigente crítico de su obra. *Idomeneo*, creación del muchacho de veinticuatro años, representada en Múnich a inicios de 1780, fue presenciada por la familia Mozart para regocijo de su creador. El pedido fue una ópera seria en italiano y, tomando como ejemplo un libreto sacado de la tragedia lírica de Antoine Danchet musicalizada por André Campra hacia 1712, reelaboró la leyenda de Idomeneo. Todo parece indicar que ambos, padre e hijo, saldaron cuentas a través de esta obra musical. Pero para entender la ópera como *Idomeneo, re di Creta* de Mozart hay que buscar en Homero y sus aliados la explicación de un tema que adaptó con ventaja el libretista del compositor salzburgués quien, a su vez y con el tono especial de su música, la volvió a adaptar con un fin específico.

La obertura de *Idomeneo* con la que Mozart inicia su ópera es de acordes mayestáticos. Esta adquiere progresivamente una velocidad grandiosa para luego relajar la melodía e iniciar de nuevo ese toque maestoso, personal y cálido que combina vigor juvenil y exaltación. Luego, la trama, en medio de música formal que acompaña un libreto formal, cuenta la desventura de Idomeneo, rey de Creta, quien desea volver a su tierra, lo cual es impedido por una tormenta que se lo impide. Es tal el vendaval que sólo el ruego a la piedad de los dioses podría sustraerlo del naufragio. En esta circunstancia, eleva una plegaria para que lo salven, prometiendo a cambio de ello sacrificar al primer humano que avistase en la costa cretense. El temporal se diluye. El mar se tranquiliza. La nave llega a Creta y toca tierra en medio del agradecimiento. Cuando se siente a salvo, la desgracia lo vuelve a acechar. Grande es la sorpresa al mirar a su hijo Idamante desplazarse hacia él en la arena húmeda y

⁵⁹² Jaeger, *Paideia*, p. 324.

salina. Para enredar aún más el asunto, se le agregan dos elementos típicamente griegos: el amor entre su vástago e Ilía, hija de Príamo, rey de Troya, y la incontenible pasión de Electra por Idamante. Idomeneo quiere cumplir su promesa. Electra quiere poseer a Idamante. Pero los dioses quieren que el Idamante sea coronado rey de Creta, se case con Ilía y reine feliz hasta el último de sus días, aun cuando su padre pretendía otra cosa según lo proyectado por él y prometido a los dioses.

Este final feliz le venía bien a Mozart. Sujeto a su padre desde temprana edad a causa de su genio, siempre buscó la oportunidad de librarse de él de una manera suave y respetuosa. En esta tragedia lírica encontraba esa liberación disimulada en el libreto: el hijo, aparentemente condenado por una invencible autoridad, vencía al padre por gracia de los dioses. ¿Era su caso? Quién sabe, aunque después de todo, “Amadeus” significa “amado por Dios”. Lo que viene después, es popularmente conocido: la carrera de Mozart, lejos ya de la tutela paterna, emprendió el dificultoso camino que lo llevó a la inmortalidad.⁵⁹³

Pero estas exquisiteces filológico-musicales, y hasta psicológicas, no eran del dominio de toda la gente. En aquellos años, como en los de la Grecia clásica, la gente tenía los mínimos conocimientos que le permitían sobrevivir. Los días de Eurípides en Atenas son los días de la consumación del modelo clásico de la polis. Hacia 431, la ciudad más importante de la Hélade llegó a contar entre 250 y 275 mil habitantes, algo inusitado en el continente europeo, lo cual la colocaba entre los centros filosóficos y políticos más importantes del mundo antiguo. A ella se referían de dos formas: como la tirana por sus detractores o como la libertadora para sus ciudadanos. Como sea, para los atenienses la polis era la fuente de derechos y obligaciones, de autoridad y veneración a las leyes, en consonancia al espíritu legendario que los reyes persas conocieron en boca de la leyenda que hizo a la legislación “soberana” de todas las cosas. La ley es rey, decían, y a su vez, la comunidad ciudadana era fuente de la ley cuya implicancia era, sin duda, la garantía de la libertad que pregonaron entre los estados minorasiáticos.

Eurípides, como Sófocles, vivió en la edad dorada de una ciudad que se logró una especie de supremacía nunca consumada, pues Esparta se la disputaba constantemente a través de insidias políticas internas, las alianzas con el antiguo enemigo medo y un ejército hoplita que avanzaba firme sobre tierra, plano en que Atenas estaba en franca desventaja por ser más marítima que terrestre. En el corazón de la Hélade la plata de Laurión, su flota

⁵⁹³ Gay, *Mozart*, p 72.

poderosa, los filósofos venidos de toda Grecia hasta allí y la democracia medievo secular que representó el pueblo de tiempos de Pericles, dejaba mucho que desear en otros ámbitos. La desigualdad (quizá como hoy) era notable. La pobreza era la generalidad en la población y existía una honda división entre los que tenían mucho y los que nada poseían, tal como lo señalaron los escritores de la época.⁵⁹⁴ La polis de entonces se ocupaba sólo de algunos aspectos relativos a la formación de los individuos, procurando ofrecerles algunos rudimentos que, bien aprovechados y desarrollados en determinados centros de pensamiento, podían devenir en un letrado.

Así pues, durante su época el concepto de “ciudad” tanto material como abstracta que los atenienses formaron, alcanzó su plenitud. Aquella donde el tragediógrafo representó sus obras logró para mediados del siglo V un desarrollo sin igual en la historia de los pueblos griegos. Las guerras médicas, la consolidación del sentimiento de superioridad cuya fuente era el modo de vida y de pensamiento, elevaron a Atenas sobre los demás estados quienes, voluntaria o involuntariamente, se sometieron a sus dictámenes como única posibilidad de sobrevivir ante un poder emergente en la región. Los atenienses, que sabían a la perfección las bondades de la sumatoria, pronto comprendieron que no sólo aquellos a quienes sometían les garantizaban la supervivencia, sino que la sujeción ajena significaba la conservación de ellos mismos. En política, siempre hay un adversario interior y exterior, así como uno anterior y otro coetáneo. Si antes habían sido los medos en quienes dirigieron todos sus esfuerzos para contenerlos, combatirlos y repelerlos, ahora eran los espartanos quienes ofrecían una tenaz resistencia a las pretensiones de los atenienses para erigirse en directores de la vida política de la Hélade.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Esparta tenía mucho qué decir respecto a las aspiraciones de su otrora aliada: si con anterioridad ofreció -no sin tensar la mandíbula- la tan ansiada ayuda contra los persas, ahora veía con desconfianza el que sujetara a más de cien pequeños estados y los hiciera gravitar en torno a su fuerza marítima que dio en llamar Liga Delia. Si en un tiempo pasado aceptó la sumisión momentánea de Atenas para dirigir los contingentes en batalla, ahora veía el modo de atraer a los renuentes hacia su propia órbita bajo una federación que los historiadores modernos llaman Liga del Peloponeso. Y, en fin, así como antes los griegos pensaron en unirse para aniquilar al bárbaro invasor, ahora se disponían a buscar el exterminio del vecino. Aquí, como en todos los aspectos de la guerra

⁵⁹⁴ Finley, *Los griegos de la antigüedad*, p. 60.

del Peloponeso, la autoridad de Tucídides es determinante para saber con una precisión pocas veces vista en la historiografía antigua, los detalles de un evento que cimbró la conciencia de los griegos y los precipitó hacia una desintegración política que sirvió de antesala al periodo helenístico de los macedonios.

Sin embargo, aun cuando el desarrollo de los acontecimientos es absolutamente de interés y se ha escrito ya tanto sobre ello desde casi todos los enfoques y puntos de vista, resulta poco pretender hacer una historia de la guerra peloponesia en tiempos de Eurípides. ¿Acaso no hay infinidad de textos en abrumadora cantidad de idiomas que tratan el tema, las razones y consecuencias de la más grande conflagración entre los griegos que no tuvo precedente entonces? Es indudable que la importancia de este hecho para la historia de la civilización helénica definió muchos elementos que marcaron el destino de Occidente. No puede ignorarse la relevancia que tuvo incluso para la vida de Eurípides a quien, con justa razón, se le atribuye una repulsión hacia lo bélico por lo espantoso de sus derivaciones. Es claro que un poeta, en aquella época como en la nuestra, es sensible a su entorno, a la realidad que lo invade y afecta.

Un individuo como Eurípides, cuyas virtudes literarias y aún filosóficas han sido lo suficientemente señaladas con el paso de los siglos, iba a tener una postura respecto a lo que directamente incidió en su forma de concebir su tiempo. Él, como se verá más adelante, representa una generación muy distinta a la de Esquilo que participó de manera directa y con el más encendido patriotismo en las guerras contra Darío. También hay una notable diferencia con los hombres que como Sófocles tomaron parte en las estrategias para afianzar el poder de Atenas en los mares y las costas del mundo griego. Eurípides, en su profunda soledad, prefirió escrutar la hondura del alma humana e imprimió a sus creaciones un sello personal, las cuales, a pesar de la calidad que le atribuyen hoy, fueron generalmente despreciadas por un público que no estaba acostumbrado a tratar temas de tan privada índole. Es claro, entonces, que nos hallamos ante un poeta que, como la mayoría de los grandes, encarna un síntoma de la época que critica y advierte sobre lo que puede acontecerle. La decadencia, tono predominante de la segunda mitad del siglo clásico, es el síntoma advertido a lo largo y ancho de las tragedias que, en conjunto, son sólo brillantes fragmentos de la majestuosa obra que llegó a mensurarse en poco menos de cien tragedias.

No es ocioso, por otra parte, acudir a las primerísimas fuentes y elementos histórico-culturales que hablan de lo que incidió de manera efectiva en su poesía, dotada de una fuerza

descomunal. Por los años en que Eurípides presenta sus primeras obras, la expansión de Atenas por el Egeo es un hecho. La atención de los líderes está centrada en la consolidación de su liderazgo comercial y político de sus aliados convertidos en súbditos. La Atenas imperial, que no administró correctamente su capital político, comenzó a ser víctima de su propio éxito. Y tras la derrota de los persas inicia un proceso desintegrador que socava los cimientos sobre los que construyeron los efectos de la su hegemonía con pretensiones universales. Tucídides, bien llamado el “historiador de la tragedia ateniense”, consideró que avanzada la guerra y manifiesto el desgaste ateniense en las derrotas que sufrió a manos de los espartanos, era consecuencia directa de la disolución de su espíritu. La del Peloponeso, en su calidad de máxima confrontación jamás suscitada tuvo consecuencias de iguales proporciones: el desmoronamiento de los fundamentos virtuosos que habían permitido construir y mantener al imperio ateniense en su máxima expresión a cincuenta años de haberlo construido. Ante esta vorágine destructiva, los atenienses pensaban en la conservación de su forma de vida pero, sobre todo, de su libertad legada por sus antecesores a costa de muchos sacrificios.

Los que presenciaron los hechos bélicos entre 431 y 404 vieron cómo una ciudad como Atenas, capacitada para la guerra y para la paz, para la cultura y para el espíritu, para el natural como para el extranjero, se iba desvaneciendo entre el sueño que fue y la ruindad en que acabó. Los atenienses de entonces, confiados en la magnificencia de su centro político, económico y social, presumían demasiado de lo que sus ojos veían. Eran, por decirlo de algún modo, muy pagados de sí mismos. Y con toda razón. No había otro lugar que dedicara a la Razón un templo ubicado sobre la cumbre de una roca o que igualara los palacios señoriales o los templos de Zeus olímpico, Apolo pítico o Dioniso de los pantanos. Tampoco contaban con el caserío calcáreo, ni los caminos todos que a ella llevaban ni la fuente alimentada por nueve caños cuya agua, por sagrada, se ocupaba en las señaladas ceremonias del calendario religioso. Pero, más que la sorprendente ciudad, los atenienses se ufanaban de su tolerancia, hospitalidad, respeto al prójimo, culto a sus héroes y ejercicio de su democracia, muy distinta a como la comprendemos actualmente. La ciudad que construyó Pericles, el legendario político que atrajo tantas simpatías como críticas, se regía por un modelo político que no imitaba a otro y más bien era ejemplo para los demás. Ahí, en ese ambiente democrático - que debió concitar la repulsa laconia- floreció la tendencia de gustar con sencillez el deleite de la especulación.

Los atenienses se tenían por osados, pero reflexivos, diferentes a los espartanos que encarnaban el culto a la fuerza y la sinergia que se desprende de los combates y la guerra. Ellos, un tanto fríos, metódicos, conservadores, diáquicos y ariscos, eran la natural oposición de los típicos atenienses amistosos, libertarios, cogitabundos y prácticos que forjaban sus alianzas con el metálico, la confianza y la promesa de un mutuo beneficio. Tucídides, al tratar el tema de los orígenes y detalles de su enfrentamiento con los lacedemonios, hace un excursus minucioso de los sucesos de Atenas. Aborda estos tópicos, añade cariñosamente los elementos de los cuales se siente orgulloso y, como cabe esperar de la pluma de un historiador orgulloso de su patria, se extiende en ella para mostrar que “la lucha no tiene el mismo sentido para nosotros que para los que no tienen nada de eso en la misma medida y al mismo tiempo para poner de manifiesto, gracias a las pruebas, el elogio de estos en cuyo honor habló Pericles.”⁵⁹⁵

El dirigente más popular de mediados del siglo, que murió en el segundo año de la guerra contra Esparta, es el principio de un terrible final presagiado. Los historiadores, que recogen muchos de los aspectos personales sobre él, se basan en lo que Tucídides dijo que dijo en plena conciencia de que lo que dijo era obra del artificio oratorio más que de su habilidad memorística, pues era imposible que plasmara palabra por palabra lo que profirió ante los atenienses y prefirió adherirse a lo que en su opinión pudo haber dicho. ¡Ah, la antigüedad clásica! ¡A veces tiene estos vericuetos caprichosos en donde no queda más que aceptar la imposibilidad de conocer con más fidelidad el asunto! Hay que acercarse a lo conocido, a lo que refieren muchos, para así equilibrar lo que fue, dijeron que fue y pudo haber sido en relación a este auge/decadencia narrado por las autoridades historiográficas. Todo mundo conoce, por ejemplo, la célebre oración fúnebre que Pericles pronunció en el invierno de 431-430 en honor de los caídos en el primer año de la guerra. La muerte, que se entrelaza con el valor y lo heroico, deja de ser un concepto a propósito de un discurso para verla rondar en las calles de la célebre ciudad. En el otoño de 429 una peste -actualmente identificada con tifoidea- azotó Atenas y se llevó, entre muchos otros, a Pericles.

La imagen que de ella quedó es terrible. Tucídides se decanta en narrar con prolijidad la imagen de la enfermedad y la muerte. El horror de la gente contagiada, el espeluznante aspecto de los cuerpos insepultos y la mella en el orgullo ateniense, son los componentes de una idea que se dirige a explicar por qué Atenas ha llegado hasta ese punto. Más que el

⁵⁹⁵ Th. I, 144.

padecimiento, Tucídides insiste en que todo se debió a una falta de respeto a los dioses, a las leyes, a la costumbre y al abandono de las virtudes que antes los distinguieron. La peste atacó con especial dureza y rebase de lo que la naturaleza humana podía soportar. Su capacidad contagiosa no se limitó a los humanos: los animales que comieron de los cadáveres morían a una velocidad no vista. Hasta las aves desaparecieron de los cielos y evitaban la ciudad. En el fondo de la fatalidad y la sordidez, los supervivientes se abandonaban a los vicios, los excesos y la criminalidad. El historiador narra en su obra cuan fácil era satisfacer el deseo de lo que antes se evadía abiertamente, pues al ver cómo ricos y pobres, débiles y poderosos, influyentes e invisibles, sucumbían ante la peste. Por ello deseaban terminar sus días en medio del placer, el último que la vida les ofrecía en medio de la guerra y la enfermedad: “nadie estaba dispuesto a esforzarse por lo que pareciera bello ante la incertidumbre de si pereciera antes de alcanzarlo; lo que en ese momento era agradable o ventajoso para conseguirlo por cualquier medio, quedó como hermoso y útil. Ni el temor a los dioses, ni la ley de los hombres eran un obstáculo por juzgar que lo mismo daba ser respetuoso que no, cuando veían que todos perecían por igual y por creer que nadie sobreviviría hasta el juicio”.

Este primer quebrantamiento “moral” repercutió directamente en la cotidianidad. Eurípides debió sentirse conmovido por la inmensa tragedia que ensombrecía a Atenas. Los ancianos trajeron de la memoria un versillo negro de procedencia desconocida que retrataba bien la situación de la ciudad: “vendrá la guerra doria y la peste con ella”.⁵⁹⁶ Ningún cuerpo, ninguna constitución física parecía hacer frente a la peste. Lo más terrible para Tucídides era el desánimo. Entregados a la desesperación se abandonaron a sí mismos. Muchos morían solos, pues si alguien se acercaba, perecía. Los conocidos, vecinos, amigos y aún los familiares desaparecían de pronto. Los que sobrevivían, una vez recuperados, se aprestaban a ayudar al prójimo, pues no atacaba dos veces a la misma persona. Los estragos hicieron mella hasta en los ceremoniales debidos a los cadáveres. Se apilaban unos sobre otros, boca arriba, boca abajo, como se pudiera para hacer espacio a los nuevos muertos que ya esperaban ser trasladados. Entre la fetidez de la corrupción, se arrastraban los moribundos en busca de agua o piedad, lo que encontraran primero. Ya inermes, los echaban a las fosas o a las piras donde ardían otros desconocidos que compartieron el mismo destino. Este fue el principio de lo que Jaeger llamó “la crisis del espíritu ático”.

⁵⁹⁶ Th. II, 54.

Tucídides llamó la atención al respecto. Dijo que muchos horrores se cometieron durante esta guerra, horrores que se dieron y darán mientras la naturaleza humana fuera la misma. Este razonamiento temprano que trata de la inevitabilidad y lo trágico de nuestra condición, tiene exacta correspondencia con todos los horrores de nuestras guerras modernas, lo retorcido de sus agresiones y lo inenarrable de sus derivados. Precisa efigie elaboró al transmitir cómo el “espíritu ático” se fue degradando. Lo que antes era considerado calma prudente, ahora cobardía sospechosa; la irreflexiva audacia, compromiso con el partido; facha de cobarde la sensatez; virilidad, la estúpida precipitación; deserción, la pensada estrategia. Se exacerbó la pasión en la rivalidad, las traiciones al semejante, la fraseología vacua y fementida. Lo único que se podía hacer era conspirar, sacar ventaja a río revuelto. Nadie se regía por la piedad ni la ley, pues se tornó costumbre mentir y lograr a través de abominables medios la ambición personal. A Tucídides concluyó que se dio todo tipo de perversión en el mundo griego por culpa de las guerras civiles y la ingenuidad cuyo principal componente era la nobleza de carácter. Esta desapareció en medio de la ridiculización paralelamente al enfrentamiento ideológico que aniquiló la confianza y aumentó las divisiones, pues nada hubo que condujera a la reconciliación, al respeto de los juramentos, a la certidumbre, a la paz.

Los acontecimientos que se dieron desde la Paz de Nicias en 421 hasta el golpe oligárquico o Régimen de los Cuatrocientos en 411, fueron inclinando la balanza del lado espartano. Esa paz significó el fin de la primera parte de la guerra peloponesa, pero duró muy poco tiempo, pues ningún bando se sentía satisfecho ni seguro de haber saldado cuentas. Ni qué decir de las sospechas y mutuo recelo que mantuvieron los lacedemonios y atenienses. Eran irresistibles, constantemente poblaban la mente de sus principales dirigentes, imaginaban posibilidades en el aún caliente teatro de guerra, preveían el fin del otro como única forma de garantizar la supervivencia de su correspondiente liga. Luego de tanto cálculo inútil reiniciaron las hostilidades. Las batallas se fueron dando una tras otra. Los ejércitos se fueron consumiendo en los avaros campos donde sirvieron como pasto de aves y perros. Los generales atenienses, confiados de su poder en el mar, apostaron por conquistar un importante bastión en el centro del Mediterráneo. La expedición que organizaron en 415 para sujetar a su dominio Sicilia fue su perdición. Entre ese año y el 413, Atenas vio destruido su poder naval, mientras sus líderes se entregaban a los más ignominiosos festines que terminaron en un sacrilegio contra las estatuas de Hermes y la ridiculización de los Misterios de Eleusis.

Alcibíades y sus amigos, dijeron entonces, eran los culpables. Pero daba la casualidad que él era uno de los organizadores de la campaña siciliana junto con Nicías y Lámaco.

No podían juzgarlo de momento, ni tomar en serio la acusación. Señalaron a los enemigos de Alcibíades como los difusores del chisme. La historia trágica de la disolución del poderío ateniense en las costas de Siracusa se cuenta en los libros VI y VII de la *Historia* de Tucídides. A más de cinco mil hoplitas, mil quinientos elementos de infantería ligera y doscientas sesenta naves opusieron resistencia a los enemigos. Ante el mal clima de la guerra, la justicia ateniense resolvió resucitar el proceso contra Alcibíades. Al enterarse de lo que se fraguaba, huyó hacia Esparta donde aconsejó antipatrióticamente la invasión de Atenas mientras ésta se hallaba ocupada con el desastre en Siracusa. El resultado, la total aniquilación de todo su contingente en la isla. Tucídides finaliza ese episodio diciendo que este suceso había sido el más importante de todos los ocurridos en la guerra, más relevante aún de cualquiera que hubiera narrado: “aparte de ser el más glorioso para los vencedores y el más desastroso para los que perdieron, pues fueron derrotados por completo en todos los planos y sin que el desastre fuera pequeño en ninguno de ellos, sino que, como se dice, fue la ruina total: perdieron sus tropas de tierra, sus naves, no hubo nada que no perdiesen y, de los muchos hombres que fueron, pocos volvieron a casa. Esos fueron los hechos de Sicilia.”⁵⁹⁷

Parecía que todo le salía mal a Atenas. Al año siguiente de la derrota, los espartanos avanzaron peligrosamente a las inmediaciones del territorio enemigo. Los atenienses comenzaron a alarmarse cuando tomaron la fortaleza de Decelia y vieron comprometida su defensa. Asimismo, un buen número de esclavos se rebelaron en las minas de Laurión, lo que impidió a Atenas hacerse de recursos para sostener la guerra. Y como si no fuera suficiente, la comida comenzó a escasear a causa de la destrucción de su flota y la imposibilidad de enviar naves hacia las ciudades del Ponto Euxino donde obtenían su abasto de cereales. Esto llevó a una grave crisis política al interior de la ciudad, pues los habitantes comenzaron a cuestionar no sólo las decisiones de los políticos sino también las de las instituciones mismas. El fantasma de la sustitución constitucional comenzó a recorrer los círculos influyentes de Atenas. El miedo hizo caer en defección a muchos aliados que antes prestaban sus puertos a las flotas délicas. Quíos, Orcómeno, Teos, Clazómenas y otros estados dejaron de apoyar a los atenienses, mientras Samos siguió en el bando de Atenas, a quien le prestó no pocos

⁵⁹⁷ Th. VIII, 87.

servicios en momentos de tanto apuro. Para regular la situación, el gobierno decidió instaurar la comisión de los diez próbulos, entre los cuales se hallaba, por cierto, Sófocles. Pero nada de esto remediaba nada. Las intenciones de Alcibíades con intención de “salvar” a Atenas, los movimientos militares de los espartanos presionando al interior y la amenaza de más rebeliones aliadas, puso las condiciones para que los demócratas fueran mermados y sustituidos.

En el año de 411 se concretó el golpe a la democracia instigado por Frínico. Primero, cambios en la administración y legislación. Los diez próbulos fueron ampliados en número, se dejó de sesionar en la plataforma rocosa de Pnyx en cuyo fondo se apreciaba todavía el Partenón. Luego, desencadenamiento de conspiraciones por todos lados y su inevitable consecuencia: asesinato de políticos sospechosos, juicios sumarios contra los miembros de familias principales, un ejercicio de violencia desmedida contra los que antes dirigían la ciudad, supresión de los instrumentos constitucionales que daban legalidad a los procesos y la instauración de un consejo compuesto por cuatrocientos individuos encargados de reformular las bases legales de Atenas. Durante cuatro meses, ni ellos lograron ponerse de acuerdo y hacerse del poder. En Samos, los elementos navales se enteraron rápidamente del golpe a la democracia y volvieron, mientras solicitaron a los hoplitas no entrar a la ciudad mientras gobernaran los cuatrocientos y solicitaron la vuelta de Alcibíades pese a su comportamiento ímprobo. En poco tiempo derrocaron al gobierno espurio y restauraron la democracia con sus instituciones. Se aprehendieron a muchos de sus miembros, Frínico fue asesinado con el aplauso público y muchos ciudadanos que participaron fueron ejecutados o desterrados. Sólo un año antes de la derrota final, fueron perdonados y pudieron volver a Atenas para presenciar el funesto desenlace.

Después de este excursus histórico, es momento de pasar al aspecto biográfico de Eurípides. Los historiadores modernos, en no pocas ocasiones, lamentan mucho la falta de datos fiables que nos conduzcan hacia una construcción ortodoxa de lo que hoy comprendemos como biografía. Al igual que con Esquilo y Sófocles, de él sobreviven los fragmentos de sus obras, lo que otros dijeron de él y lo que luego inventaron a falta de información consistente de su personalidad. Era natural que así fuera. La época clásica de Atenas no promovía la conservación de retratos ni biografías de sus próceres. El espíritu comunitario de donde emanaban las leyes que permitían su permanencia era el principal

obstáculo. Por eso no se encuentran narraciones exactas de los héroes, los políticos y artistas que dieron tanta gloria a los atenienses.

Es claro que esta tendencia, ya con un notable declive en los valores primigenios sobre los que se fundó Atenas y su forma de entender el mundo, se transformó en la época de Aristóteles y sus alumnos que comenzaron a tratar lo humano a través de los conocidos *caracteres* los cuales encuentran en Teofrasto a su máximo representante. Ellos instituyeron en calidad de ciencia a la fisionomía desde donde se podía trazar una imagen de lo que podía ser alguien sólo considerando los rasgos de su rostro. En tiempos de Eurípides, no había nada parecido a eso. Los grandes individuos eran forjados en la leyenda, con datos obtenidos de aquí y allá. Luego, aderezados con hablillas, constituían la delicia culterana de los que luego citaron esas informaciones más en tono de chisme que de historia.

La de Eurípides fue una estampa delineada con base en las tragedias que sus contemporáneos vieron representadas o leyeron en los manuscritos que pararon en las bibliotecas antiguas. Era común y dada por cierta la noción de que las obras son reflejo inevitable de su autor, además de que el contenido de estas eran la representación de acciones transformadas en ideas. Así, de él se dijeron muchas cosas que hoy ya no se sostienen ni es oportuno repetir. Basta con afirmar que su nobleza de espíritu le indicó situar a la mujer en un lugar que nunca tuvo en los dramas de antiguo corte y que fue víctima de los que, con sorna o envidia, se referían a él para criticarlo. Al final de sus días, Goethe opinaba que a Eurípides también le afectaron las opiniones de la aristocracia filológica que se dejó arrastrar por los dichos de los comediógrafos cuya única intención era burlarse, por lo que no puede darse crédito ni considerar un hecho inobjetable lo que de él dijeron. Muchos años después, ya en tiempos romanos, los gramáticos recogieron infinidad de datos que abultaron la de por sí desfigurada imagen de Eurípides. Basta con mencionar los nombres de Sátiro, Plutarco, Aulo Gelio, Clemente de Alejandría, Ateneo, Eliano, Filóstrato o Diógenes Laercio. Todos contribuyeron a forjar la idea fundamental y más extendida sobre los filósofos, poetas, retóricos y eruditos más famosos de la antigüedad.

Así pues, Eurípides desde el inicio fue criticado por su origen. Un chisme quiso hacerlo nacer en el seno de una verdulera. Lo verdadero fue que provenía de una noble casa cuyo padre fue un latifundista prominente en la isla de Salamina. Esta elección no fue casual: la tradición lo hizo nacer el mismo día de la batalla del mismo nombre entre griegos y persas en 480. Así, su destino estaba marcado desde el primer día, de modo tal que su padre

Mnesarco recibió el oráculo acerca de la buena estrella de su hijo: triunfaría en los juegos, sería celebrado por sus logros y coronado con laureles reservados sólo a los audaces. Interpretando esas palabras en el sentido de que se dedicaría al atletismo y lo hizo entrenar fuerte con los luchadores de Olimpia. La tradición de la Antigüedad afirmó que participó en muchos juegos celebrados en Eleusis y otros tantos dedicados a Teseo, pero luego dedicó su tiempo a cultivar su inteligencia con el filósofo naturalista Anaxágoras, discípulo de Anaxímenes, que le indicó la forma de contemplar el mundo. Él mismo, según decía, nació para contemplar la luna, el sol y el cielo nocturno. Sobre eso opinaba que las estrellas de la Vía Láctea eran un reflejo de los astros no iluminados por el sol, en tanto éste era un globo de eterno fuego y que la luna estaba habitada. Todo el universo estaba ordenado por algo que llamaron desde entonces *mente*.

Las enseñanzas de Anaxágoras, al parecer, tuvieron decisivo impacto en las obras de Eurípides. Legendariamente se contaba que su maestro anunció que una piedra incandescente se precipitaría sobre Egospótamos. Al verificarse su predicción, fue celebrado al punto de que su alumno incluyó en la perdida *Faetón* la forma como Anaxágoras llamaba al sol y a esos cuerpos: masa de fuego. Pero sus dichos no se limitaban a las cosas de la naturaleza. También opinó sobre la cultura que imperaba en la Atenas de su tiempo. Se hizo famoso por contrariar a Jenófanes al afirmar que Homero cantaba la virtud y la justicia, así como decir públicamente que el sepulcro de Mausolo era la imagen de un monumento suntuoso de una pretérita riqueza convertida en piedras. Lo que llamó la atención de sus detractores fue que dijera que el sol era, además de un globo ardiendo en el cielo, un poco más grande que todo el Peloponeso. Fue condenado a muerte después de muchas calumnias. Su amigo Pericles lo salvó y obtuvo su libertad. Murió, más que por la vejez, a causa de su profunda indignación hacia la injusticia de que fue objeto. Lo que se dijo entonces es que, más que una condena a sus enseñanzas o forma de ser se trató de una reprobación a las políticas de Pericles que ya tenían buena cantidad de inconformes. O eso es lo que se decía en los corrillos atenienses.

Otra influencia de Eurípides fue Arquelaos, discípulo del anterior. De él se dijo que fue el primero en desarrollar con vigor la filosofía jonia y que fue el precursor de la moral, más tarde atribuida enteramente a Sócrates. Estuvo de acuerdo en casi todo lo que su maestro dijo del mundo y del universo. Pensó que el sol era el mejor de los astros que flotaban en el cielo. Diógenes Laercio, de donde vienen la mayor parte de la mínima información personal que se conservó de Arquelaos, dijo que filosofó sobre leyes (quizá imitando a Solón sin querer

igualarlo), así como de lo bueno, lo malo, lo justo y lo injusto, y que en muchas ocasiones lo escuchó Sócrates al punto de tomar todo lo que de su boca salía. Este interesante enfoque dice mucho acerca de su imagen, pues negarle la autoría e invención de la moral era una cosa notable entonces y ahora.

Este filósofo, maestro de Platón, pasó por ser muy amigo de Eurípides. No es el lugar para ponderar el inmenso legado y consecuencias de sus aportaciones. Basta decir que Sócrates es uno de los dos ejemplos cuyo poderoso genio le hizo pasar a la historia sin haber escrito nada y, no obstante esta particularidad, ejerció una incalculable influencia en la configuración del modo de ser occidental. Como sea, Sócrates también fue famoso por ser blanco de los ataques burlescos de los cómicos cuyo líder natural e indiscutible fue Aristófanes. Él comenzó a esparcir la hablilla de que Sócrates le ayudaba a componer sus tragedias. Otros preferían atribuir la inspiración a Cefisifonte, amigo y quizá amante de su segunda mujer con la que Eurípides tuvo un hijo que también se dedicó a poeta. En su tiempo dijeron que *Los frigios* se debía a Sócrates, algo raro si consideramos la agrafia socrática y su muy conocida desconfianza a la escritura, razón por la cual nunca la practicó. A ese que hablaba de todo a toda hora y en todo sitio, le colgaron el milagro de la prolijidad de Eurípides. Las referencias contemporáneas y posteriores refieren que Sócrates lo visitaba a menudo en su casa, una cueva adaptada para vivienda, donde leía en voz alta algunos de los rollos de que disponía. Ahí le mostró la obra de Heráclito el Oscuro y las obras de Protágoras, motivos suficientes para perseguirlos y condenarlos a todos. Tanto a Sócrates como a Eurípides no les irritaban las bromas de Aristófanes. El filósofo decía que era bueno exponerse a las censuras de un cómico como él, pues si decía la verdad ofrecía la oportunidad de corregirse, y si no, nada pasaba. Prueba de lo anterior es el relato que ofrece Platón en su *Banquete*⁵⁹⁸ celebrado para festejar el triunfo del poeta Agatón en la competencia de 415. Ahí, en medio de la familiaridad, aparece como invitado Aristófanes. Esto pudiera demostrar que a pesar de los chascarrillos en sus comedias Sócrates departía cordialmente con él y era capaz de compartir la mesa sin ningún resentimiento. Su filosofía no se lo habría permitido. Lo mismo sucede en el caso de Eurípides; es probable que incluso conversaran ocasionalmente sobre el ambiente artístico de la Atenas de su época. Eso, al menos, es divertido imaginarlo como parte de lo que pudo ser en un mundo atribulado por la guerra, pero consolado por el arte. Lo cierto es que entre Eurípides y Sócrates pudo existir una

⁵⁹⁸ Pl. *Smp.* 177 e.

amistad plena a causa de su espíritu inquisitivo y la común desconfianza acerca de lo convencional o tenido por cierto sin más. Laercio, en su vida sobre Pirro, hace referencia al escepticismo euripidiano al hacerlo preguntar: “¿Y qué cosa es, en suma, lo que saben los míseros mortales?” Nada, sólo sabe que no sabe nada, diría Sócrates.

Por otra parte, es conocido de todos que la influencia sofista fue algo de lo que Eurípides no se pudo sustraer. Antifón de Atenas, un logógrafo contemporáneo de él, fue una presencia constante en el ambiente político de la ciudad. La tradición lo señala como el orador más antiguo de quien se conservan fragmentos y discursos completos. Él escribía para otros y enseñaba a defenderse según la causa judicial sólo con la herramienta de la retórica, en cuyo caso se caracteriza por la sutileza de sus argumentos y el procedimiento forense con que analiza y desmonta las acusaciones, aunque carece de una potencia narrativa como la observada en Iseo. Por esas razones sostenía que todo era el λόγος y que nada podía existir fuera de él, ni siquiera para los sentidos y aún del conocimiento humano. Confesaba a menudo su simpatía por la filosofía jonia al sostener que la verdad residía en la naturaleza, pues todo lo fabricado por los individuos era sólo apariencia y falso en el fondo. A las consideraciones anteriores se le añadía el concepto de bondad. La naturaleza, la verdad y la bondad debían constituir las más altas aspiraciones de los hombres, algo que debió atraerle la atención de su contemporáneo Sócrates a quien con seguridad conoció en Atenas. Antifón llegó a representar un tópico dominante en la polémica filosófica de la segunda mitad del siglo V al afirmar que las leyes no representaban precisamente la verdad, en virtud de lo cual, podía ser transgredida sin temor, siempre y cuando fuera en secreto. Los sofistas, que con frecuencia abordaban el tema, se debatían acerca de las propiedades intrínsecas del concepto de ley, su mutabilidad y violación en términos de la contradicción frente a la justicia y contraria a la naturaleza humana por ser una creación artificial y origen de un orden igualmente ilusorio. La repercusión en las ideas de Eurípides quizá pueda notarse en el tratamiento que hace sobre la más elemental entraña de los hombres, así como los móviles de su conducta y las consecuencias de sus actos en un sistema donde la ley debía ser inviolable.

Un personaje que se suma a la lista de amistades y probables influencias de Eurípides es Diógenes de Apolonia. También fue discípulo de los filósofos jonios, simpatizante de las ideas jenofánicas, detractor de ciertos postulados y amigo de la clarividencia. Actualmente todavía se debate si estuvo o no en Atenas. La tradición antigua quiere creer que sí. Y no sólo

eso, sino que hasta le compusieron una trama que viene bien a su genio. Su posible estancia en la capital ática primero le atrajo la atención del público. Conferenciaba acerca del aire, elemento que consideró primordial en la composición de todas las cosas. En esa medida, el vacío era ilimitado y en la nada, nada se hacía. Miraba el cielo y en él sólo un juego sombras. Deducía que la tierra era cilíndrica y situada en el centro del universo. La circunferencia de su materialidad se la debía a la acción del calor y la densidad de su cuerpo al frío. Los atenienses, admirados de sus proposiciones que caían en su repertorio como una teoría más con la que se enriquecían a manos llenas, tornaron su percepción en desprecio. Diógenes era muy dado a las opiniones libres. Después de todo, estaba en la ciudad más tolerante del mundo griego, pero, aunque se podía “todo”, no se podía “todo”. Este adagio de una costumbre no recogida en ningún manual sobre lo políticamente correcto, ejemplifica bien su mudada situación. A las proposiciones de orden natural vio adecuado comunicar su escepticismo e impiedad. ¿Los dioses realmente existían? ¿Había certeza de su intervención en los eventos humanos? ¿Era posible siquiera pensar el mundo en esos términos, es decir, donde los dioses eran elementos determinantes en el curso de los acontecimientos? Su desconocimiento de lo que la mayoría de la gente pensaba y creía, le atrajo la condena y persecución. Los autores de la antigüedad llegaron a decir que su vida corrió peligro en la amigable Atenas que, en estos casos, nada tenía de tolerante. Lo que sobrevivió de él, además de cuentos sobre su persona, es el principio de un libro que reflejaba la manera como operaba su pensamiento: quien empieza una obra debe establecer un principio cierto y nada ambiguo, así como usar palabras sencillas y nada graves. ¿No es acaso Eurípides el campeón del lenguaje cotidiano en voz de sus comunes personajes, alejados de toda pompa y afectación? Por supuesto. No queda más que decir.

Tratándose de agnosticismo, Protágoras fue otro popular filósofo al que se liga Eurípides que anduvo por Atenas enseñando algo que hasta entonces se creía imposible. Desde muy joven mostró aptitudes sagaces. Decían que había estudiado con los magos persas que residieron en Abdera desde los tiempos de la primera invasión persa a su ciudad natal. Contaban que vivía leyendo libros, sentía una pasión desbordada por el conocimiento y leía todo lo que le caía en las manos, como Cervantes en el Siglo de Oro. Dio muestras de su inventiva cuando, trabajando como cargador, diseñó una suerte de cojín para no lastimarse ahí donde el cordón ejercía mayor presión sobre su piel. Este y otros artilugios llamaron la atención de Demócrito, paisano suyo quince años menor que él, al grado de adoptarlo como

alumno. En este caso, como en otros, es notable cómo personas de menor edad podían tener discípulos mayores. El “filósofo que ríe” debió sentirse especialmente atraído por el ingenio que demostraba en su aplicación y resolución práctica de problemas cotidianos. Sus estudios profundos y reflexiones pronto rebasaron las perspectivas de Demócrito y siguió su propio camino. Se dedicó a pensar el lenguaje y cómo podía evolucionar el razonamiento sobre sus alas. Visitó y se quedó en Atenas al menos en dos ocasiones en su vida. En varios de sus diálogos Platón lo señala entre los inventores del arte retórico. Aún más, a su condición de sabio se le sumó la de viajero, es decir, doblemente sabio, pues en la antigüedad se tenía por cierto que los errantes adquirirían una cultura de orden superior.

Se admiraba el alumno de Sócrates la cantidad de dinero que llegaba a acumular como resultado de los honorarios que obtenía por sus enseñanzas. Ni Fidias llegó a ser tan rico como él. Al momento de su plenitud como filósofo se hizo muy amigo de Pericles. Debatía con él largas horas desde los graves asuntos del estado hasta nimiedades curiosas. El político le invitó a participar en la fundación de Turios hacia 443, en la península itálica, para la cual redactó su constitución. Viajó hasta allá y se encontró con Heródoto que también fue convocado. El trato con los círculos influyentes de Atenas le acarreó críticas, especialmente después de la muerte de Pericles. La filosofía que difundía estaba fundamentada en el gnosticismo corriente entre los contemporáneos de Eurípides. Por eso no resulta extraño que el tragediógrafo comulgara sin problemas con sus ideas. Son famosos al menos dos fragmentos de su pensamiento. El primero tiene que ver con su enigmática proposición relativa a que “el hombre es la medida de todas las cosas”. Sin especificar si se trataba del hombre común o el género humano, ha dado lugar a un sinnúmero de reflexiones, terminando por aceptar que se refería a su sentido colectivo. El segundo estaba contenido en una obra dedicada a las divinidades. Se dijo que Eurípides la leyó hacia 416 en su caverna en compañía del autor y sus amigos, entre ellos Sócrates, en la que sostenía que no tenía medios para saber si existían o no los dioses, ni podía saber qué forma tenían al impedírsele dos cuestiones: la oscuridad del asunto y la brevedad de la vida. Como nunca falta el soplón, esto llegó a oídos de las piadosas autoridades quienes vieron aquí la excusa perfecta para castigar al hombre amigo de Pericles más que la idea misma. Su obra, afirman los que supieron, fue condenada a las llamas y él a la muerte o al destierro. Parece que optó por esto último con dirección a Siracusa, en vísperas de la desastrosa expedición donde siete mil atenienses fueron hechos prisioneros. Los antiguos quisieron darle una muerte en medio del mar, pues se afirmaba que

su nave se hundió cuando se encontraba de camino allá, algo así como una venganza divina por su impiedad. Lo que es cierto es la amistad y coincidencia del pensamiento de Eurípides para con Protágoras. Las tragedias de Eurípides tienen la medida de lo humano, no de lo divino. El hombre es la medida de las tragedias creadas por él. Por otro lado, ¿no resulta interesante la tendencia del poeta a disminuir el papel de los dioses y a supeditar la acción a la medida humana que dan las pasiones? La religiosidad de Eurípides es sólo exterior; invoca a los dioses en sus tragedias, pero a veces dan la impresión de que resuelven la enredada trama de la que luego no puede salir. En todo caso, es una opinión aceptada que veía a los dioses como símbolos de poderes naturales y meras ficciones engañosas que bien podían caber en un personaje dramático.

Los dioses, esos que aparecían *ex machina* en las representaciones euripidianas, reflectan la luz de las ideas de otro representante de la corriente sofista. Pródico de Ceos llegó a Atenas cuando ésta exigió la disimulada sumisión de todos sus aliados. Por ser el más aventajado de sus contemporáneos, el gobierno de su isla le encomendó sus asuntos diplomáticos por la habilidad en el manejo del lenguaje evidenciado en el dominio de la retórica y el lenguaje. Era un excelente orador y aun mejor escritor, aun cuando no haya llegado a nosotros ninguna de sus obras. A pesar de su hipoacusia y su voz poco agradable, logró la atención de otros sofistas que pasaron por Atenas y del mismo Sócrates, cinco años mayor que él. Según Pródico, los dioses no eran otra cosa sino la personificación de las fuerzas y productos de la naturaleza que resultaban útiles al hombre. De tal modo que los cereales adquirieron la forma de Deméter, el agua en Poseidón, el fuego en Hefesto y así con todos los demás aspectos que constituían las bases de la civilización. Así, la fuerza divina no era más que la personificación de lo útil, dando con ello un paso hacia la teoría naturalista de la religión difundida más de un siglo más tarde por Evémero de Mesina, el filósofo siciliano que sostuvo en una obra perdida la teoría acerca de que hombre o héroes que fueron significativos en el pasado con el tiempo fueron deificados. Lo peligroso de sus propuestas está a la vista. El sentido de su explicación, al igual que el trasfondo del mensaje de Eurípides, molestó bastante a los conservadores y a los que, como escribió Tucídides, ya estaban depravados en sus costumbres. A él se le atribuyó la fábula sobre la disyuntiva de Heracles sobre tomar un camino lleno de placeres u otro más austero y lleno de trabajos que era el de la virtud. ¿Eurípides exhorta a un comportamiento útil o, por mejor decir, elevarse sobre la ignominia hacia lo bello y lo bueno en medio de la crisis del espíritu ático? Puede ser, aunque

nada es definitivo a la luz de la irremediable pérdida de la mayoría de sus obras. Lo que es verdad es la subsistencia del carácter educativo de la tragedia aun cuando haya transformado (¿destruido?) el modelo instaurado por Esquilo.

De ellos y de muchos que se omiten por no convenir al desarrollo de este apartado, aprendió tanto como pudo e intercambió con ellos en la medida de su arte. La obra de Eurípides, nutrida con toda clase de componentes venidos desde los cuatro puntos de la antigua Grecia, disímbolos entre sí, recibieron el influjo de una época y contribuyó a cambiarla. Se dice, con razón, que Eurípides es el último de los grandes trágicos clásicos y su fama, acompañada por la chabacanería de sus graciosos detractores, quedó dispersada en los escritos de filósofos tan importantes que lo consideraron una obligada referencia del arte dramático. La plenitud de su existencia también está impregnada de atributos que no siempre hacen sentido. Por ejemplo, era conocida su evasión a participar directamente en los asuntos de estado, aunque Aristóteles lo hace intervenir en una embajada ateniense que fue enviada ante los siracusanos,⁵⁹⁹ lo cual lo convierte en un agente activo que no sólo presencié la guerra entre los griegos, sino que participó en ella a su modo. Si fue a Siracusa o no, es asunto de la imaginación. Es probable que en los momentos más decisivos de la conflagración los atenienses acudieran a sus mejores elementos, donde por supuesto se hallaba Eurípides. En el plano político, son pocas las referencias que quedaron sobre su actuar. Abundan las que abordan su personalidad, algunas rayando en lo ridículo porque ese era el gusto en la antigüedad clásica. El público de entonces, como el de ahora, gustaba de las anécdotas picantes, graciosas, memorables o instructivas en las que subyacía un mensaje útil.

Eurípides pasaba por ser un personaje solitario. Atenas, por cierto, no siempre fue su usual residencia. Prefería su Salamina donde acondicionó la citada cueva con el mínimo de las condiciones para habitarla. Quienes la avistan por primera vez se preguntan cómo era posible que un genio como él viviera ahí. La oquedad en la roca interrumpe su vacuidad con estalactitas y estalagmitas que se entrelazan para formar pilares de fluido aspecto. Puede imaginarse también la agradable temperatura en las primaveras, templada por la gruesa sombra y las brisas que provienen del mar. En el día, Eurípides escribía con inmejorable luz sobre la tabla de cera donde practicaba sus versos. Pensados y digeridos por la meditación, luego de unos tragos de vino sin mezcla de agua, quizá los revisaba por las noches a la luz de una fogata de abundantes lenguas. No obstante ser residente voluntario de una caverna,

⁵⁹⁹ Arist. *Rh.* 2. 6, 1384 b

era lo contrario a la alegoría platónica que sitúa en un sitio parecido su famosa teoría acerca del lugar del hombre en términos del conocimiento y sus posibilidades. Del antro de Eurípides emanaba una luz que atrajo a la culta élite griega. Recibía visitas con frecuencia, aunque lo más disfrutable para él era el momento en que se retiraban. Luego de sus infortunados matrimonios, se encerró en la disquisición de aquellas nociones no abordadas por sus antecesores en el arte.

Hizo de la investigación del espíritu y pasiones humanas un verdadero oficio. Pintó a los hombres como eran, y no como debían ser según Sófocles o como podían ser según Esquilo. Para ello se necesitaba cotidianidad, contacto con lo común, algo que le daría el empleo de un lenguaje común y corriente. A la gente de entonces le gustaba experimentar en cuerpo ajeno, aprender con las desgracias de otros. Mientras más lejos la desgracia, mejor. Eran adoradores de la catarsis y la revelación de un infausto destino del cual debían cuidarse. Cuando presentó el resultado de sus ideas en el ámbito trágico, no agradó a su público, porque no gustó de ver su alma desnuda en un drama que podía ser el suyo. El filósofo estagirita decía que una ilusión se producía con éxito cuando el escritor elegía con cuidado las palabras de la vida diaria y señaló al artista como el primero en emprender una nueva forma de comprender el universo interior de las personas. Es comprensible ahora el por qué los filósofos procuraban su trato. Acortaban el camino de sus especulaciones hacia un mundo para ellos conocido, diametralmente distinto a sus observaciones fenoménicas. Sócrates debió sentirse comprendido al tener un interlocutor de las mismas alturas que él. Por eso nada más asistía al teatro si sabía que ofrecerían trilogías de la autoría de Eurípides. Sólo en cuatro ocasiones ganó el primer premio. Todas las demás, se le relegó sin saber que su celebridad vendría con la muerte. Sin embargo, en vida gozó de una popularidad sin precedentes.

El episodio de Siracusa da un ejemplo. Plutarco, en su vida de Nicías, afirma un episodio muy curioso. Los siracusanos no tenían ni de lejos alguien similar a Eurípides. Gustaban mucho de aprender y recopilar cuanto verso de él anduviera por ahí. Cuando poseían uno nuevo, por lo general se lo comunicaban entre sí para disfrutar de la melodía de sus composiciones. En esa medida, apreciaban a los que en su memoria traían aprendidos versos que los siracusanos no sabían, y cuando ocurrió la catástrofe de los atenienses en esa isla, perdonaron la vida a los que les recitaran algo de Eurípides. Los vencedores escrutaron uno por uno a los soldados sobrevivientes y les sacaron el tesoro poético que llevaban consigo sin saberlo. Liberados de su cautiverio retornaron a Atenas. Luego, visitaron la cueva de

Salamina para agradecerle al poeta el gran servicio que les había hecho sin saberlo. Si damos crédito a lo que cuenta Plutarco, el tragediógrafo debió sentirse muy satisfecho de saber los alcances que alcanzaron sus dramas.

Una historia igual de fabulosa la ofrece el simpático Luciano de Samosata. En su divertido discurso sobre cómo escribir historia, relata algo sólo concebido en una posteridad donde la reputación andaba por los cielos. El cuento va más o menos así. Poco después de que Lisímaco ascendiera al trono de Abdera, una fiebre atacó a la población. Los síntomas, agresivos desde el principio, sumió a los habitantes de la ciudad en la completa locura. Trasudaban, sangraban por las narices, no hallaban el certero remedio a sus males. Los demacrados abderitas andaban por las calles ausentes de sí mismos. De pronto, otra fiebre de distinta índole acometió contra ellos, esta vez con resultados menos catastróficos. Declamaban sin cesar versos sacados de la *Andrómeda* de Eurípides, recientemente representada en el otoño de aquel improbable año. Unos, en el papel de Perseo, entonaban las cántigas de amor que dedicó a los dioses. Otros, en los papeles que restaban, contestaban sin ton ni son. Era la cántiga de los abatidos por una enfermedad tan extraña como sorprendente. Semanas después, con la llegada del invierno, la situación se tranquilizó. Luciano creyó que los fríos del invierno paliaron los efectos de la fiebre, y con un clima más templado, la gente recuperó la cordura.

El final de la vida de Eurípides resulta aún más fantasioso. Decían que, cansado de la situación que imperaba en el medio político, la instigación de procesos judiciales contra sus amigos que eran condenados a muerte o al destierro, así como el desgaste espiritual que ya era patente hacia los últimos años del siglo V, le empujaron a abandonar su patria en busca una atmósfera más relajada. Unos años antes de la caída de Atenas frente a Esparta en 404, Eurípides ya sentía la necesidad de paz. Ya casi octogenario, deseaba tranquilidad de ánimo, una vida apacible sin excesos donde nada lo perturbara. Aceptó una generosa invitación de Arquelaos, rey de Macedonia, para residir en su corte lo que restara de vida. Sin dudarlo, aceptó e inició su mudanza a Pela, en el norte de la Grecia continental. Recibido como correspondía, dedicó sus últimos dos años de existencia a recibir los honores que le negaron en Atenas. Se representaron sus obras anteriores mientras él se ocupaba de concluir tres más, las últimas de su vida. Pero el anciano no gozó de la paz que ansió. Dijeron que en Pela también tuvo detractores y envidiosos, uno de los cuales lo mató cuando le echó los perros para que lo devoraran. Sobrevivió al ataque, mas no a las heridas que sus colmillos le

infligieron. Esta muerte, mañosamente imaginada, quiso castigar su impiedad tal como lo hizo la divinidad con Protágoras. Lo cierto es que murió con probabilidad hacia el 406, a dos años de la disolución del imperio ático. Cuando los atenienses se enteraron de su deceso, mandaron una delegación para que les devolvieran el cuerpo de Eurípides, pero los macedonios se negaron a hacerlo por el prestigio que sus huesos traerían a la pequeña ciudad. Quizá, con los años, tendría el mismo efecto que Sófocles le dio al cuerpo de Edipo: el lugar donde reposaran sus despojos se convertiría en inexpugnable. O también pudieron pensar que sería repelente de calamidades, como luego demostró la casa de Píndaro en Tebas que fue la única que sobrevivió a la destrucción ordenada por Alejandro Magno en 336. Muchos siglos más tarde, Napoleón hizo lo mismo con la casa de Haydn durante su invasión a Viena en noviembre de 1805, emulando ese respeto que se debía tener a los más grandes artistas cuyo renombre estaba más allá de la ciudad material que planeaban destruir.

Eurípides, merecedor de la admiración póstuma, creó tanto como pudo. Como se apuntó, llegaron a contarse unas noventa y dos tragedias con su nombre agrupadas en veintidós o veintitrés tetralogías, de las cuales sólo en cuatro ocasiones le dieron el primer lugar. Desde tiempos de la erudición alejandrina, se dudaba de la autoría de ciertas tragedias: *Pirítoos*, *Tenes* y *Radamante* las cuales fueron atribuidas a un poeta de nombre Critias, distinto al referido por Platón. A partir de entonces, el tiempo ha hecho lo suyo: el trayecto de dos mil años abrasó de tal modo el conjunto literario de Eurípides que sólo perdonó diecinueve tragedias, una de las cuales sigue causando disputas entre los especialistas. La aristocracia filológica moderna que ha mirado los restos literarios euripidianos, afirma que *Reso* no podría llevar la firma del tragediógrafo, antes bien, se trata de una composición de estilo inferior que no puede compararse ni de lejos con la menos consistente de sus dramas supervivientes. Hay, en cambio, constantes discusiones acerca del origen y autenticidad de los 1208 fragmentos dados a conocer en la colección Nauck-Snell provenientes de sesenta y cuatro obras perdidas.

Lo único más o menos cierto entre todo esto, es que gracias a las inscripciones y referencias de segundo orden que coinciden en lo general, se ha podido datar las tragedias de Eurípides en el siguiente orden: *Alceste* (438), *Medea* (431), *Los heráclidas* (420-429), *Hipólito* (428), *El Cíclope* (422), *Hécuba* (422), *Andrómaca* (423-422), *Suplicantes* (420), *Heracles* (416), *Las troyanas* (415), *Electra* (413), *Ifigenia entre los Tauros* (413-408), *Ion* (413-408), *Helena* (412), *Fenicias* (409-407), *Orestes* (408), *Ifigenia en Áulide* (407),

Bacantes (407), *Reso* (indefinido). Como cualquier autor, es obvio que la evolución de sus dramas debió tener una tendencia hacia la sofisticación estilística en el lapso que va de 438 a 407, cuestión que se da por hecho y no se discute. Al no existir la intención de analizarlos filológicamente por estar más allá del objeto de este trabajo, no se estudiarán cronológicamente bajo la premisa de que Eurípides “no sigue un único desarrollo lineal; su arte es el registro, el rastro de los variados intereses que lo solicitan”.⁶⁰⁰ Si bien la progresión de un autor como Eurípides es importante en el sentido de los cambios que registra su obra a nivel lingüístico, este trabajo histórico no toma en cuenta ese aspecto y dar prioridad al tratamiento del tema de la muerte teniendo en cuenta el ambiente histórico y cultural de las fechas en que se escribieron las tragedias.

Resulta mucho más ventajoso desde este punto de vista ofrecer una disposición nueva que facilite esta comprensión, siempre guardando las proporciones y señalando con propiedad aquellas cosas que sean de utilidad para comprender la naturaleza de la obra, así como la armonía que guarda en relación al tema de la muerte. De tal suerte que, con estas consideraciones, a partir de este momento se hablarán de dos grandes grupos y uno tercero compuesto sólo de dos títulos. El primero lleva por nombre el “ciclo heroico” que reúne *Alcestes*, *Medea*, *Ion*, *Hipólito*, *Bacantes*, *Heracles*, *Los heráclidas*, *Fenicias* y *Suplicantes*; el segundo se refiere al “ciclo troyano” y cuenta en él a *Ifigenia en Áulide*, *Las troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Helena*, *Electra*, *Orestes* e *Ifigenia entre los Tauros*. Por último, no se consideran sujetos de análisis *El Cíclope* y *Reso*, de tal manera que lo que a continuación se presenta es el estudio de la forma en como la muerte está representada en cada una de sus tragedias, respetando el mito de donde proceden y concentrando el esfuerzo de hilar su tratamiento en el marco que se propuso desde un principio. Sólo el tiempo sabe cuántos mitos y temas tocó Eurípides a lo largo de su carrera como dramaturgo. Sin embargo, la imaginación histórica desea pensar en un panorama tan amplio para abarcar la mayor parte del espectro homérico donde dioses, héroes y heroínas se disputan el escenario ateniense del siglo V. Y eso que, según Sófocles, ellos sólo cogían las moronas del banquete de Homero.

Por ese motivo, sería bueno iniciar el análisis de las tragedias con un héroe conocido para los griegos antiguos. El súper hombre por antonomasia no era otro sino el oblicuo Heracles. Este adjetivo, en ninguna forma utilizado caprichosamente, le viene bien por la irregular trayectoria de su historia que, según el autor y la época, adquiere determinados

⁶⁰⁰ Bowra, *Historia de la literatura griega*, p. 95.

tintes, a veces salvajes, a veces culturales y a veces cómico. Es por eso que se ha llegado a pensar que fue uno de los personajes favoritos a la hora de componer obras que cantaran hazañas o cualidades del espíritu, pues sus aventuras a lo largo y ancho del mundo helénico se prestaban muy bien a ello.

El ciclo heroico

Un tanto extraña debió parecer en la antigüedad la tragedia de *Alcestris*. Representada en 438, el teatro griego se encontraba dominado por el estilo de Sófocles y los que lo imitaban. La irrupción de esta obra de Eurípides tampoco sorprendía demasiado a los que seguían desde hacía diecisiete años la producción del poeta, pues la tendencia de humanizar demasiado a los héroes era su sello distintivo. Así que en esta ocasión la cosa no era distinta. Pero lo llamativo es que, según los cánones de la tragedia y la comedia vigentes por aquellos años, no la aceptaban en uno ni en otro lado, sobre todo porque la estructura y tono sombrío culminaban con un final feliz. Es probable que por esa razón los artistas posteriores la eligieron como tema de sus obras, pues en el fondo el mensaje era de esperanza en medio de tanta peripecia que la extinguía.

El argumento, viejo y conocido para el público, era muy sencillo. Se decía que Frínico lo había retomado en alguna de sus obras y que algunos otros poetas la habían referenciado. Admeto, el protagonista ulterior de la tragedia era un personaje popular que andaba en el imaginario de los griegos al ser uno de los nombres que con frecuencia se aprendían los niños que memorizaban *La Ilíada*. En su catálogo de las naves, Homero hizo referencia a él y su familia: “Y los que regían Feras al borde de la laguna Bebeide, Beba, Gláfras y la bien edificada Yolco. De sus once naves, era jefe el querido hijo de Admeto, Eumelo, al que para Admeto alumbró la divina entre las mujeres, Alcestris, la primera en belleza de las hijas de Pelia.”⁶⁰¹ Y sobre la caballada renombrada que llevaron para combatir en Troya, dijo: “Las mejores yeguas eran con mucho las del Fereciada, que Eumelo conducía. Eran de pies ligeros como aves, de idéntico pelaje y edad, y de igual plumada en todo el lomo. Las había criado en Perea Apolo, el de argénteo arco, ambas hembras, portadoras de la huida de Ares.”⁶⁰² Más

⁶⁰¹ Hom. *Il.* II, 715 ss.

⁶⁰² Hom. *Il.* II, 765 ss.

adelante, la *Iliada* hace otra referencia menor a la eficiencia de la caballería tesalia en sus acciones militares, pero ya no conviene citarlas.⁶⁰³

Debió incitar en el público ateniense una sensación especial la trama y el tratamiento que le dio Eurípides a la historia de *Alcestris*. La sola idea de tener alguna posibilidad de influir en la elección de la hora suprema quizá despertó en él esa excitante satisfacción de imaginarlo. ¿Quién no querría, sabiendo que se acerca la muerte, cambiar el lugar por otro que no va al Hades, por otra persona sobre quien no se ejercerá la violencia de Tánatos? Pero a ese gozo le venía un precio muy alto que pocos querrían pagar: ofrecer a la persona amada, con todo el dolor que eso suponía, sin otra vía como no fuera la dolorosa resignación por la pérdida. Este aspecto implica otra consideración de carácter cultural que es difícil no mencionar. El amor conyugal, de tan genuina representación en las leyendas homéricas, adquiere un perfil bastante moderno, el suficiente como para impresionar a un lector de esta época. Eso explica también el rechazo que probablemente despertó Eurípides, especialmente en una sociedad donde la mujer no tenía parte fundamental en la sociedad como no fuera sino desempeñando el papel de progenitora de hijos, guardiana del hogar y procuradora del orden doméstico consagrado a Hestia, casi al mismo nivel que el esclavo. Por ese motivo, extraña la imagen misógina atribuida a Eurípides sin más referencia que las burlas de Aristófanes, a no ser que fuera como nuestro poeta Salvador Díaz Mirón, hombre iracundo y violento que estallaba al más mínimo pretexto, capaz de crear una poesía brillante y generosa. En todo caso, sólo *Alcestris* bastaría para revertir ese ridículo invento sobre el último trágico griego.

La de *Alcestris* es la historia de una muerte advertida y revertida por la fuerza del amor. Aquí interviene Heracles quien actúa como *deus ex machina*, agente resolutivo de la versión que Eurípides ofreció y que arrebató a Tánatos su trofeo. Desde la perspectiva de este análisis, hay tres momentos claves en la tragedia que ofrecen datos importantes acerca de la época y la tradición en que nace esta obra. El primero es el descenso de la esposa de Admeto al Hades con todas las implicancias. El segundo es la llegada de Heracles a Tesalia y su conducta poco reverente. El tercero es el ascenso de *Alcestris* como muestra de amistad del hijo de Alcmena hacia su amigo. La imbricación de estos motivos tiene como resultado la señalada trama moderna (si es lícito denominarla así) donde lo tremebundo no es lo último que se impacta en el espectador y el historiador moderno percibe la noción de la muerte, el

⁶⁰³ Hom. *Il.* XXIII, 376 ss.

respeto por la tradición de ofrecer refugio al viandante, la lógica argumentativa propia de la sofística y el presagio del amor cortés.

El inicio es más que simbólico. Apolo, en escena, se lamenta de su suerte. No hacía mucho que servía en casa de Admeto condenado por Zeus. Éste había matado a Asclepio, hijo de Apolo, por violar las leyes naturales y sagradas sobrepasando las facultades de su ministerio médico. Más que sanar al hombre, lo arrebatava de las manos de la muerte. Revivir a los muertos era una transgresión a la que no se atrevían ni los mismos dioses. Los dominios de Hades habían sido estrictamente definidos desde el momento que vencieron a la generación anterior de dioses que gobernaban el universo. En represalia, Apolo mató a los Cíclopes, forjadores del fuego de Zeus, para equilibrar el asunto y no dejar pendientes entre ellos. Pero no midió el hijo la fuerza del padre. Con la intención de precipitarlo al fondo del tártaro, la furia de Zeus fue sosegada por Hera y le sugirió rebajar a Apolo haciéndolo trabajar en casa de un mortal. Ese no fue otro sino Admeto, quien olvidó ofrendar a Artemisa por su himeneo, y fue condenado a muerte por el descuido. La mitología señala muchas versiones sobre la salvación del rey tesalio. Pero la aquí representada es aquella donde Apolo, resentido con la divinidad, cambió su castigo: aplazar su deceso y conseguir que otro muriera en su lugar. Nadie, ni sus padres, quisieron sacrificarse por él, salvo Alcestis, hija de Pelias, princesa de Yolco, su esposa y madre de sus hijos. Este es en resumen el núcleo de la historia que anduvo en boca de los atenienses. Lo que Eurípides hizo con ella resultó genial.

En la primera escena, Apolo explica su presencia en casa de Admeto, que ya abandona por huir de las impurezas que la muerte trae. Tánatos, con su túnica negra, se aproxima y encuentra al dios yéndose. Sostienen un curioso diálogo. La Muerte piensa que Apolo quiere arrebatárle por segunda vez lo que es suyo. Apolo no pierde oportunidad de tratar de convencer por última vez que perdone a Admeto. ¿Matar a quien debe morir? Ese es su oficio, dice con firmeza. Odiosa para los mortales, abominable a los dioses, responde Apolo. Sin acuerdo, ambos se retiran y se ofrece la antesala de la muerte de Alcestis. La atmósfera se enrarece. La muerte avanza, avanza, avanza. Admeto lo sabe y chirria los dientes de impotencia. Alcestis, sobre quien se desliza el peso de la sombra que cubrirá sus ojos, se prepara como quien acepta sin aceptar su suerte. La elección, que nada de fortuito tenía, la suspende entre la vida y la muerte. El día llegó. Admeto vería morir a Alcestis y vivir una vida que no era vida. ¿Cuántos griegos tendrían esa misma suerte? Sólo cabe suponer cuántos parecaban su propia situación ante la imagen de Alcestis muriendo lentamente.

Una voz la llama. Es Caronte quien la reclama. Con la mano sobre la vara que propulsa su barca, la apresura para que emprenda esa navegación sin retorno. No hay nostalgia, no es posible la vuelta. Nadie regresa de ahí, ni siquiera con las artes de Orfeo, vencido por su propia curiosidad. Pero otra voz la trae de nuevo a la realidad. Aún está viva; debe despedirse de su familia. La escena que construye Eurípides es desgarradora. Alcestis eleva una plegaria a Hestia y derrama su alma en palabras que nadie escucha. Sus hijos, prendados de su vestido, lloran, gimen y sufren por la partida de su madre. En el dolor de su trayecto, acusa a sus suegros de esperar en la ignominia la muerte que elegida habría sido bella y buena. Encarga a sus hijos al padre, a quien le pide, en desproporcionada equivalencia a su sacrificio, el no dar una madrastra a sus hijos. ¿Acaso Eurípides quiere evitar el conocido caso de una Clitemnestra? En el tiempo heroico, aún está por suceder el espantoso final de Agamenón y el sufrimiento de sus vástagos. Alcestis, sin embargo, es obsequiada en su petición con un extra: su lugar como amante, su lecho de esposa y su memoria heroica será respetada incluso más allá de la muerte. Admeto quiere sujetarse de ella desde el recuerdo. Nadie ocupará su lugar. Su tálamo vacío será ocupado por una estatua. Frío goce de macabra ilusión. Busca aliviar el peso de su alma y el penar de una vida que no es vida, sino transitoria muerte en vida. Alcestis, atravesada por la invisible mano de Tánatos, desciende al Hades.

La vida de Admeto está destruida. Esta desgracia ha secado la fuente de sus placeres, el gozo de la existencia y la unión de su casa, convertida en un palacio vacío habitado por sus recuerdos. Admeto inicia navegación paralela a la de Alcestis, pero esta vez sólo ante el río de la vida cuya desembocadura se ignora. Vienen los preparativos. Eurípides es muy detallado al reflejar la religiosidad griega de su época. Por raro que parezca, entonan un peán, algo reservado a la ocasión de una victoria. Ciñen los tesalios la túnica negra de su duelo, investido del dolor ajeno que rematan en sus cabezas con la invisible corona de sus cienes desnudas. Ya han cortado sus cabellos, y las crines de los caballos también. En la ciudad cesaron los sonidos de la flauta o las risas. Los pechos feresianos suenan como atabales funerarios donde el seco golpe de pecho da sentido al dolor de un corazón roto como el de Admeto. Cambiaron la algarabía por el lloro de las mujeres, las risas por los ayes anónimos y colectivos de un ritual iniciado. Los cantos fúnebres de los tesalios galopan delirantes en el silencio de una procesión que culmina en la tumba de Alcestis. Todo cesa cuando el cuerpo es entregado a las profundidades donde tenue la tierra encima le cae.

El segundo momento importante es la aparición de Heracles. En esta oportunidad, al héroe se le ve de camino a Tracia. Busca domeñar la caballada de Diomedes, famosa por alimentarse de hombres en vez de cebada. Su aparición no es gratuita. Mucho se ha dicho sobre su función como recurso *deus ex machina*. Lo cierto es que la resolución de Eurípides es magistral. Tesalia, y especialmente Feras, es una ciudad que está en la geografía legendaria donde Heracles cumple los doce trabajos que Euristeo le encomendó. Su visita a la ciudad es menos que inconveniente. Todo el mundo está celebrando los funerales de Alcestris, pero él es el único al que le ocultan la situación. Primero, el coro que lo recibe. Luego, el mismo Admeto quien lo recibe en su casa por ser hijo de Zeus y por ser nobilísima tradición hospedar al viajero que ignorado origen. Heracles, empero, advierte una extraña indisposición en todo el mundo. El señor de la casa ostenta un semblante triste, doloroso, anhelante y decaído. Le pregunta, le insiste; quiere saber si alguien ha muerto. Pero el rey contesta crípticamente. No dice ni una ni otra cosa. Sólo hace saber que, en efecto, alguien ha muerto, pero es una extranjera; alguien pereció, pero vive y no vive; él está bien, aunque muerto está el que tiene que morir y no vive el que pereció. El desconcierto llega a confundir a Heracles. Dijo que sólo escuchaba cosas sin sentido, pero era notorio el duelo. Quizá ir a otra casa era buena idea, algo a lo que Admeto se opone. Después de todo, los muertos están muertos.

¡Qué locura! Recibir en hospedaje al hijo de un dios en medio de un funeral. Admeto no lo cree así. El hospedaje no sólo era una institución sagrada, sino que desde siempre le trajo beneficios, algunos cuestionables como el de Apolo, pero de ningún modo debía quebrantarse la tradición. Esto demuestra cuán extremo debía ser el respeto hacia la hospitalidad. Los griegos conocían muchos casos donde era castigado con rigor esta transgresión. La literatura homérica da muchos ejemplos, especialmente en *La Odisea*, donde la *filoxenia* es el bien máspreciado entre las conductas virtuosas de los helenos y una obligación que hoy denominaríamos moral. La actitud de los hosclos cíclopes es contrastada con la generosidad de los feacios, quienes además de recibirlo, arroparlo y protegerlo, lo conducen hasta Ítaca, su patria a donde intentó arribar a lo largo de diez años. En el caso de Admeto, estaba claro que luego de la muerte de Alcestris, nada más tenía que perder ni otro mal que añadir a su sufrimiento: “Si de mi casa y de la ciudad hubiera expulsado a un huésped que se presenta, ¿me hubieras elogiado más? Es evidente que no, puesto que mi desgracia en nada habría menguado y yo habría quebrantado el deber de hospitalidad y a mis males otro

mal habría añadido: que mi casa fuera llamada inhóspita.” En pocas palabras, “la nobleza de espíritu impulsa siempre al respeto de lo que es sagrado”.

Una vez instalado en sus aposentos, Heracles se dedica a disfrutar de su estadía. Mientras tanto, Admeto y Feres, su padre, se encuentran en el funeral de Alceste. Él y su esposa llevan en sus manos las ofrendas debidas a la muerta. Pero el hijo, dolido de su indiferencia, los rechaza como a unos extraños. En este pasaje, los estudiosos han visto una manifestación de la práctica sofística de la que participó Eurípides. Ya ha quedado claro que tuvo los suficientes contactos con ella y cultivó una especial amistad con los sofistas que se acercaban a Atenas. El debate entre Feres y Admeto parece un fragmento de un litigio judicial. Como es de esperarse, ambos personajes tienen la razón. Por un lado, Admeto acusa a su padre el no querer sacrificarse por él pese a estar en la recta final de su existencia, de aferrarse con egoísmo a tan pocos días que ni disfrutables eran y que, en todo caso, haber muerto en la ancianidad habría supuesto librar una bella batalla a favor de su único hijo. Remata su señalamiento con la cobardía que caracteriza al que siempre se queja de lo amarga que es la vida y añora su fin, pero cuando este llega, recula y anhela vivir más tiempo. Por su parte, Feres devuelve la acusación de cobardía: más cobarde era optar por seguir viviendo a costa de la vida de su esposa; más egoísta parecía el querer que otro muriera en su lugar evadiendo el destino que a todo mortal le toca; injustas eran sus palabras al intentar ocultar lo legítimo de aferrarse a la vida, pues si él al aferrarse a la suya decía estar en lo cierto, en más derecho estaban aquellos que se aferraban a la propia: “Debemos vivir una sola vida, no dos”. Hasta el final, el intercambio se desarrolla en paridad: “Morirás con mala fama cuando mueras”, espetó el rey. “La mala fama no me importa, una vez muerto”, responde el padre del rey. Sin otra resolución que el lógico empate técnico, Admeto despide a sus padres para continuar en su dolor.

Este pasaje es muy ilustrativo acerca de ese ambiente filosófico que impregnaba la Atenas de mediados del siglo V. Tal parece que este modo de discutir las cosas estaba presente hasta en las discusiones familiares. Pero sería algo ingenuo creer que todos los atenienses podían debatir esta clase de cosas con ese nivel. Lo que queda claro es que no resulta forzado atribuir este peculiar debate a la influencia sofística en la que Eurípides participó de manera activa. Otro pasaje importante que tiene estos tintes, es la transformación de Heracles en *Alceste*. ¿Transformación? Es precisa la palabra. En este análisis así queda constancia. En primer lugar, llega Heracles a Feres en una actitud sobria que muestra durante su encuentro

con Admeto. Luego, se torna irreverente al embriagarse en medio de los funerales en casa de su anfitrión. Posteriormente, Heracles se erige en autoridad filosófica con la que amonesta al sirviente que lo mal mira por su poco respeto a la muerte. “Ven aquí, para que yo te haga más sabio. ¿Conoces tú cuál es la naturaleza de las cosas mortales? Creo que no. ¿De dónde ibas a saberlo? Óyeme, pues: todos los mortales deben pagar el tributo de la muerte y no hay ninguno que sepa si vivirá al día siguiente. Oscuro es saber adónde se encamina la fortuna y no es posible enseñarlo ni aprenderlo por la práctica.” Esta lección casi socrática, es una aproximación más a la forma de enseñanza que procuraban estos filósofos andantes, aunque se advierte que hay cosas que no pueden ser objeto de enseñanza.

De huésped, borrachín y filósofo, muestra su naturaleza heroica al enterarse del motivo que oscurece el palacio de Admeto. La persona que ha muerto es su esposa. ¡Qué vergüenza embriagarse en medio del duelo! Heracles, encendido con la llama del vino. Admeto, despertando la oculta pasión de anhelar la suerte de los muertos. ¿Qué hacer? Lo que mejor podía en este caso: actuar como lo que era un héroe. “Tengo que salvar a la mujer que acaba de morir e instalar de nuevo a Alcestis en esta casa y dar a Admeto una prueba de mi agradecimiento. Me voy ir a acechar a la reina de los muertos, de negra túnica, a la Muerte. Creo que la encontraré cerca de la tumba, bebiendo la sangre de sus víctimas.” Entre potencias divinas, sólo la fuerza de uno podía imperar. Era claro quién obtendría la victoria. Atenazando entre sus brazos a Tánatos, obligaría a devolverle el alma de Alcestis. A la muerte le faltaría el aliento para seguir con sus pretensiones. Es curioso un combate cuerpo a cuerpo entre divinidades, similar al que se observa en los últimos cantos de la *Iliada* donde incluso sangran por las heridas causadas por las armas mortales.

Mucho más interesante que lo anterior, es el final de esta tragedia más propio de un drama satírico, aunque no lo sea. O así lo hacen ver las historias literarias que apuntan el lugar que ocupaba entre lo que ofreció Eurípides en ese año de 438. La tetralogía de *Las cretenses*, *Alcmena en Psófide* y *Teléfo* cerraba con esta *Alcestis*. La tradición desde tiempos de Esquilo señalaba tres tragedias y un drama jocoso, para relajar las tensiones originadas por la catarsis que dejaba más de un temblor en el ánimo. El público ateniense lo agradecía. El espanto se curaba con varias carcajadas a quijada batiente. En este caso, lo curaron con un suspiro alargado por una historia de amor con desenlace feliz. Heracles, después de machacar a la muerte, logró arrebatarse de las sangrientas fauces el alma de Alcestis. Cuando la entregó a su esposo, le echó una mentirilla piadosa: la mujer que en brazos traía, dijo haberla ganado

en un certamen atlético donde a los menos aventajados les daban caballos, a otros cabezas de ganado y al mejor entre todos, una bella mujer. Admeto, recordando su juramento, se resistía a aceptar a la nueva extranjera. El dolor, el mucho dolor del recuerdo, le impedía aceptar a una nueva compañera en el lecho de su anterior esposa. Su amor estaba consagrado y vedado por el supremo sacrificio que en la necesidad orilló a Alceste a ofrendar su propia vida. El amor sublime, verdadero, profundo, eterno, inmortal, trascendente, apasionado, devoto, era el consuelo de sus pesares, baluarte de su resignación y norte de su navegación en un mundo donde todo placer le era negado. La vida para Admeto era como un banquete servido con viandas que se deshacían con la inapetencia. Las pulsiones amorosas, pavesas y cenizas disipadas en el viento. El amor, un corazón deshecho entre sus manos. Sólo la insistencia de Heracles puso fin a su dolor. Recuperó a Alceste y con ella, sus ganas de vivir. Eurípides, consciente del impacto de este final, hizo decir al coro: “Muchas son las formas de lo divino y muchas cosas inesperadamente concluyen los dioses. Lo esperado no se cumplió y de lo inesperado un dios halló salida. Así se ha resuelto esta tragedia”.

Heracles es una perfecta sumatoria de ironías. Eurípides, fiel a su estilo transformador, introduce cambios a la leyenda de donde tomó el material de su tragedia. Atendiendo a la historia consagrada por los poetas en sus cantos o a la saga que Apolodoro consigna en su *Biblioteca histórica*, sería evidente que Eurípides se tomó una amplia licencia literaria para ajustarla a un mensaje. ¿Cuál? Probablemente es su concepción sobre los dioses, esa tan criticada en su tiempo que le causó serios problemas con las autoridades atenienses. Pero antes de abordar ese tópico, es apropiado señalar que en la historia tradicional que los griegos se sabían, la muerte de la familia de Heracles era el origen de sus trabajos, tal como lo cantó Píndaro en sus respectivas *Nemeas*, y contrasta con otras versiones sobre el destino final de Megara (a la cual hacen casada con Yolao, el sobrino de Heracles). Pero como bien se sabe, la literatura es un campo líquido en donde más vale estar prevenido y no es recomendable entrar en asuntos de bizantina complejidad. Basta con enumerar que la versión de Eurípides persigue unos efectos precisos que a continuación se analizan con el tema de la muerte.

En primer lugar, la ironía característica del estilo trágico. Es notorio en todas las obras que sobrevivieron al tiempo. Esquilo y Sófocles dan numerosos ejemplos de ello, siendo el útil a este apartado el apotegma de que el “muerto mató al vivo” como sucedió en el caso de Edipo u Orestes. En este caso, Eurípides lo utiliza para tensar y relajar la trama de la obra.

Anfitrión, Megara y sus hijos son condenados a muerte por Lico, recién venido de Eubea, quien se apoderó del trono de Tebas con violencia; mató a Creonte, se hizo de un poder tiránico y quiere estar seguro de matar lo último que queda del hijo de Zeus (su familia) puesto que a él lo creen muerto. La situación da un vuelco cuando el muerto regresa a su ciudad, mata al tirano y cree haber salvado a su familia de la muerte. Pero Hera, quien no está satisfecha con la aventura de Zeus y Alcmena, envía a Iris y Lisa para que le infundan una mortal locura; insano, asesina a su familia sin saberlo y cae en el arrepentimiento. Heracles cree que la única opción es darse muerte, arrojándose a las llamas de una pira que habrá de purificarlo hasta que aparece Teseo, quien logra que cambie de opinión.

Deliberadamente se reitera el verbo “creer” porque esa es la condición con la que los personajes actúan en la trama. Anfitrión y Megara, ante la amenazante presencia de Lico, creen estar perdidos. Este tiranuelo pasa por ser un cobarde. Arremete contra un anciano, una mujer y tres niños indefensos. Confunde su propia pusilanimidad con cálculo estratégico. Cree que matando a los hijos de Heracles no habrá nadie que se le oponga en el futuro. Si los dejaba vivos, cabía la posibilidad de que quisieran vengar a su padre y regresar el trono de Tebas a su familia. Por eso, ni siquiera su mujer se salvó: no fuera ser que otra dinastía fuera procreada con el mismo fin. Y qué decir de Anfitrión, compadre de Zeus, cohabitante del lecho de Alcmena, era más un símbolo de lo que Heracles era que un peligro real.

Lico cree que está a salvo. Heracles, en el inframundo, no iría a Tebas a salvarlos. Por eso se llega al atrevimiento de insultar su persona y sus hazañas, que demerita por considerar que es un cobarde por usar como arma un arco. ¿Suena familiar esta escena? Claro, Esquilo ya había discurrido acerca de la pequeñez guerrera de los persas. Blandengues, no se atrevían a presentar combate ante los griegos, armados con lanzas y escudos propios de una lucha cuerpo a cuerpo. Eurípides pone en boca de Lico y Anfitrión los argumentos para defender y denostar esas armas. El tirano valentón afirma que la fama de Heracles es innecesaria porque nunca llevó en su brazo izquierdo un escudo ni blandió en la derecha una lanza; “sosteniendo el arco –arma de los cobardes- siempre estuvo presto a huir.” Pero aún más: “La prueba del valor de un hombre no es el arco, sino mantenerse a pie firme y sostener la mirada frente a una puntiaguda mies de lanzas, firme en su puesto.”⁶⁰⁴

Por su parte, Anfitrión defiende con vehemencia el arma que ostenta Apolo. El último tragediógrafo, ya muy lejos de las guerras médicas, sin más persas a la vista que los

⁶⁰⁴ E. HF. 156-164.

rememorados por su antecesor, veía con otros ojos las formas con que se libraba la guerra en los últimos decenios de su siglo. Para Eurípides, en boca del padre del héroe, un hoplita era esclavo de sus propias armas, dependiente de las de sus compañeros y aún de su valentía, pues si alguno cedía, aunque fuera un poco, existía la amenaza de ser aniquilado. El que luchaba con carcaj, flechas y arco tenía la ventaja de guardarse a sí mismo por la distancia entre él y el enemigo, protegiéndose de morir y protegiendo a otros de las furtivas puntas de otros: “al estar apostados lejos, se defienden de los enemigos hiriendo con flechas ciegas a quienes pueden verlas.” Para él, esta es una manera inteligente de pelear. “Lo más astuto en la batalla, dice Anfitrión, es hacer daño al enemigo u proteger el propio cuerpo sin depender del azar.”⁶⁰⁵

El azar, esa tornadiza fuerza que ni los dioses controlaban, es otro factor importante en el destino de los que van a morir. Eurípides hace reposar el destino de los hombres en potencias superiores a las que habitaban el Olimpo, aunque aderezadas con un concepto filosófico que no se veía en otros autores pretéritos. Megara, por ejemplo, supone que sus males no eran producto del azar, sino de la necesidad, la misma que vemos en *Alcestris*. La mujer de Heracles acepta morir, no porque lo merezca, sino porque es una *necedad* oponerse a la *necesidad* que, en términos filosóficos es una absoluta carencia de “objeto” en la realidad. ¿Cuál era este objeto que hacía presente a la necesidad adversa en la vida de Megara? Heracles. Al creerlo muerto, no había nada que justificara ni siquiera su propia estirpe. La Ἀνάγκη (así referenciada en los textos filosóficos de la antigüedad clásica) justifica y sostiene lo verdadero según la razón *necesaria* de su objeto. Nada casual resulta que sea enunciado en estos años cuando la ciencia griega, estaba necesitada más que nunca del establecimiento de verdades en su comprensión de la realidad. Este paso en el pensamiento griego definió el perfil de una época que produjo a personajes como Pitágoras, Euclides o Hipócrates. Con razón, los siglos venideros dijeron, incluso literariamente hablando, algo que la historia siempre les ha reconocido, incluso como metáfora de ellos mismos: que los griegos ignoraron la incertidumbre.⁶⁰⁶

Anfitrión, por su parte, a merced de una adversidad que significa su muerte, llega al extremo de la impiedad. Esta, cabe suponer, era la misma que en los atenienses de finales del siglo V comenzaba a ser genérica. El sacrilegio, ese que produjo el escandaloso episodio de

⁶⁰⁵ E. HF. 187-204.

⁶⁰⁶ Borges, *Ficciones*, p. 65.

la mutilación de estatuas sagradas de Hermes en 415 y la relevación de los sacrosantos misterios de Eleusis, comenzaba a producir individuos incapaces de sentir demasiado miedo al blasfemar contra los dioses. ¿Qué cara habrá puesto el público luego de escuchar a Anfitrión insultando a Zeus? Y que conste que no estaba ligera la imprecación: “Yo, un mortal, te supero en valor a ti, un gran dios; pues yo no he abandonado a los hijos de Heracles. En cambio, tú supiste encamarte a escondidas apropiándote, sin que nadie te lo diera, de un lecho ajeno, y no sabes salvar a tus amigos. O eres un dios estúpido o eres injusto por naturaleza.”⁶⁰⁷ En el concepto de la naturaleza divina, así como el hábil cuestionamiento de su proceder, invariablemente traen a la memoria las burlas de Jenófanes y las preguntas incómodas que la ilustración sofística dirigió a los cimientos de la religiosidad griega de aquellos años.

Con Lico en las puertas del palacio, Anfitrión maldiciendo a la divinidad por su ingratitud y Mégara aceptando su destino donde arrastrará a sus propios hijos; con la angustia en los labios y los brazos rodeando las estatuas de los dioses en señal de socorro; elevando los ayes de una muerte que creen ineludible y hasta *necesaria*; rogando a Zeus se apiade de ellos por ser su linaje e implorando, aunque sea en forma de sombra, la presencia de Heracles, éste aparece en la puerta para salvarlos. El nuevo tirano de Tebas, seguro de acabar con la prole de Heracles, es asesinado junto a sus secuaces en el silencioso interior de la casa. De ellos nada queda sino la injuria aplastada bajo la sandalia de Heracles, con las manos ensangrentadas que habrán de purificarse en aguas consagradas para no esparcir los efluvios de un asesinato, aunque merecido, asesinato al fin y al cabo.

De este momento, llama la atención la nota sobre el principio del desorden que reina en Tebas. ¿A qué se debió el que una poderosa ciudad, gobernada por el anciano Creonte, cayera en las abyectas manos de Lico? ¿Una guerra asimétrica que provocó su caída? ¿Enemigos de hábiles lanzas, numerosos hoplitas, valerosos soldados que se ofrendaron ante las siete puertas que la custodiaban? ¿El rencor de un dios insultado por el olvido o la irreverencia? No. Ni todas esas cosas juntas eran peores que una condición malhadadamente popular en una Grecia sumida en la guerra del Peloponeso: la demagogia como la entendemos hoy. Para algunos aristócratas de la filología, la primera representación de la trilogía que incluía el *Heracles* ocurrió entre el 423 y el 420; para otros, entre el 420 y el 415. Es probable que esta llamada de atención haya estado presente no sólo en otras obras de Eurípides, sino

⁶⁰⁷ E. HF. 343-346.

en las de los poetas cuyos nombres no conocemos y que el dedo estuviera apuntando a la pálida sombra del protegido de Pericles, aquél que salvó la vida a Sócrates en Potidea, que organizó la fallida alianza con Mantinea, Argos y Elis en 420 y que fue el responsable del desastre marítimo de Atenas en las costas sicilianas en 415.

Ese no es otro que Alcibíades, tan efectivo en sus embelesamientos que precipitó a la Liga délica a su perdición. Heracles, al preguntar a Mégara la causa de la ruina política de Tebas, responde: “Por enfrentamientos internos. Y ahora tiene el poder...”⁶⁰⁸ Alcibíades, ese interesante personaje tan atractivo a los historiadores, tenía el poder suficiente para hacerse indispensable ante los bandos enfrentados. Pero en la misma Atenas encendió posiciones tan encontradas por la irresistible fuerza con que hechizaba a poderosos y menesterosos, a estrategos y filósofos como Sócrates, quien tuvo la noble intención de sustraerlo de los brazos del exceso para ponerlo al servicio de las mejores causas de su patria. No lo consiguió y quizá el más afortunado logro socrático que merece el general agradecimiento, es la bonita pintura que Jean-Baptiste Régnault hizo en 1785 representando esta voluntad filosófica del maestro de Platón.⁶⁰⁹ Lo que Eurípides refiere en *Heracles* sobre una manifestación de este problema, lo indica en voz de Megara: “El tirano tiene como aliados a un sinnúmero de hombres pobres, aunque de palabra aparentan ser ricos, los cuales han sembrado la disensión y han perdido la ciudad por sus rapiñas de los bienes ajenos; los suyos propios los han dilapidado en el ocio.”⁶¹⁰

La alegría desbordada al ser salvados de último momento derramó sus almas sobre los pies de Heracles. Muerto el que ejercía la violencia de la muerte; vivo el que creían muerto en las sombras del Hades, aplazaron de momento lo que las Moiras tenían destinado. Esta “segunda parte” de la trama es la más impactante de las tres. Aquí se muestra la poderosa imagen de la locura motivada por los dioses, reservada a aquellos a quienes desean ver destruidos, pero también el de la muerte ocasionada por una demencia generadora de apariencias, de combates ilusorios, trofeos ensangrentados y voces apagadas por la increíble fuerza de Heracles. Creyendo estar amparados bajo sus armas, Megara y sus hijos participan del sacrificio expiatorio que limpiará de su mancha al justiciero asesino de Lico. Eurípides es un maestro del silencio. Sabe colocarlo en la interrupción súbita de las cosas, de las conductas, de los pensamientos que se tornan en acciones, sonidos y acciones. La repentina

⁶⁰⁸ E. HF. 187-204.

⁶⁰⁹ Puchner, *The Drama of Ideas*, p. 56.

⁶¹⁰ E. HF. 590-593.

presencia de Lisa e Iris es el punto de quiebre de lo que creían y ya no es. Lisa, la personificación de la Demencia, aunque a veces aparece sólo como mensajera,⁶¹¹ convirtió a Heracles en asesino. Palabra sencilla de implicaciones profundas, sobre todo porque la locura venida del exterior oculta la realidad a los que son instrumento de crímenes indecibles.⁶¹²

Cuando Heracles cree que es el fin de sus fatigas, Iris infunde la locura que provocará la muerte de sus tres hijos.⁶¹³ La imagen que construye Eurípides es espantosa. La oscuridad total se cierne sobre ellos, con un terror inimaginable. Si la sola lectura en español produce un doble efecto de tribulación y ansiedad, ¿qué no habrán sentido los griegos que miraban el desarrollo de la escena? La locura de Heracles es un nuevo descenso al abismo: “cuando se disponía a llevar con su diestra el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó sin habla. Como su padre tardara, los niños le dirigieron sus miradas. Heracles ya no era el mismo: alterado en el movimiento de sus ojos y dejando ver en ellos las raíces enrojecidas, arrojaba espuma sobre su barba bien poblada.”⁶¹⁴ Después, el desastre. Corría por todos lados, luchaba contra sombras, creía ver a sus enemigos en su esposa e hijos. A uno le hizo pedazos la cabeza con su maza, a otro lo atravesó en el suelo con una flecha y el último, que pensaba degollar, fue atravesado por otra saeta junto a Megara. Avanzó sobre el suelo enrojecido por el crimen y pretendió matar a su padre, confundiéndolo con el de Euristeo, hasta que Atenea le arrojó una piedra sobre el pecho con el que lo arrojó a los brazos del sueño.

Este múltiple asesinato debió ser impactante. Incluso para Eurípides quien encontraba pocos antecedentes en su acervo mitológico:⁶¹⁵ “El crimen que la roca de Argos tiene en su memoria fue un tiempo el más célebre e increíble para Grecia, el de las hijas de Dánao; mas este sobrepasa, adelanta con mucho aquel horror. La muerte del desdichado y divino hijo de Procne –madre una sola vez- llamar puedo sacrificio a las Musas. Pero tú, cruel, que engendraste tres hijos, los has eliminado con muerte enloquecida.”⁶¹⁶ El coro, expresa su sorpresa ante la descomunal cantidad de sangre y los ayes que se cantan con música callada. Aletargado, Anfitríon y un sirviente amarraron a Heracles a una columna. Dormía el sueño de muerte de quien mató a su esposa. ¡Uxorícida! Dormía el sueño de muerte de quien mató

⁶¹¹ Hom. *Il.* XXIV, 333 y ss.

⁶¹² E. *HF.* 865.

⁶¹³ Vid. Otto, *Los dioses de Grecia*, pp. 131-134.

⁶¹⁴ E. *HF.* 928-936.

⁶¹⁵ González, *El catálogo de las naves*, pp. 80-81.

⁶¹⁶ E. *HF.* 1019-1026.

a sus hijos. ¡Filicida! Dormía y soñaba en lejanas tierras confundiendo a su propio padre. ¡Asesino! De la somnolencia infundida por la divinidad, vuelve azorado a una realidad que no reconoce hasta que se la revelan.

Heracles, que mató, está muerto en vida. Ha matado el objeto de su *necesidad*: “¡Ay de mí! ¿Qué me importa la vida cuando soy el asesino de mis queridos hijos?”⁶¹⁷ Le vino la conciencia de su infortunio, anunciado desde los primeros días de su existencia. Sabía que su futuro sería difícil, pero no que tendría ese final. En este, volver con su familia coronaría el trayecto hacia la gloria luego de sus doce trabajos, pero sus decesos le imponen una pena suprema: su fenecimiento. Él mismo la considera un justo castigo porque, como dice la sabiduría popular, lo que mal empieza, mal acaba; o en palabras de Heracles, “cuando los cimientos de una familia no están bien puestos es fuerza que los descendientes sean desventurado.” ¿Cuál será el fin de Heracles? ¿Saltar desde una roca escarpada? ¿Empujar la espada contra su vientre? ¿Quemarse en el fuego de una pira expiatoria? Lo que es seguro es el deshonor y la mala fama, algo que tampoco resistiría en su condición de “héroe invicto”.

Heracles cree todo perdido, hasta que aparece Teseo en escena y le hace cambiar de opinión. Una de las licencias que se tomó Eurípides en esta versión de *Heracles* fue cambiar el curso del periplo del héroe. Aquí, Heracles pasa primero a Tebas para avisar a sus parientes que ha salido del Hades y luego dirigirse a Argos para dar fin a sus trabajos. La razón por la que lo creían muerto era que se demoró más de la cuenta, pues algo imprevisto surgió ahí: rescatar a Teseo del infierno. Antes de matar a Lico, lo encaminó a Atenas donde tomaría su puesto nuevamente. Ambos, en sus respectivas ciudades, se enteraron de la adversidad: que Tebas cayó en manos de Lico. Heracles se apresuró a restaurar el orden y este fue pervertido otra vez por las deidades. Teseo se encaminó a Tebas para combatir la tiranía de Lico, pero halló algo peor. El rey de Atenas, que también ayudó a Edipo, ofrece una vez más su amistad a los cadmeos asistiendo a Heracles en este momento tan difícil.

A diferencia del Apolo de *Alceste* que huye de la ciudad para no impregnarse de la impureza mortuoria, Teseo se queda e incluso participa del involuntario sacrificio: “¿Por qué agitas la mano mostrándome la sangre? ¿Acaso para que no me alcance la impureza de tu salud? No me importa compartir contigo el infortunio, pues en otra ocasión compartí el éxito: debo dirigir mi pensamiento a la ocasión en que me sacaste a la luz arrancándome del

⁶¹⁷ E. HF. 1146.

mundo de los muertos.”⁶¹⁸ Teseo, diametralmente opuesto a Lico, es la figura de la valentía y el agradecimiento. A él le interesa devolver el favor y tratar de confortar a Heracles: “Me repugna que los amigos dejen envejecer el agradecimiento; me repugna quien quiere gozar de lo bueno, mas no navegar en la misma nave del amigo que sufre infortunio. Levántate, descubre tu rostro lastimoso, mira hacia nosotros. El mortal bien nacido soporta los golpes de los dioses y no los rehúye.”⁶¹⁹ Esta tercera y última parte de la tragedia, es un ascenso simbólico que ofrece un paralelo al que Heracles hizo con él. Ahora, Teseo es quien lo levanta de la ignominia hacia su original valentía que le permita concluir su trayecto a Argos, y con ello, el fin de sus trabajos.

Ya no volvería a la muerte, al fondo del Hades, sino al esplendor de su gloria heroica. Sin embargo, Tebas no sería la ciudad que lo acogiera como antaño. Era demasiado grande el delito que había cometido. Necesitaba expiarse, lejos, donde no contaminara más ni agravara el estado ruinoso de la ciudad. El favor de Teseo se amplía cuando le ofrece asilo en Atenas. Otro honor, adicional al de Edipo, tener a otro cadmeo ilustre como huésped. Nuevamente el tema de la célebre hospitalidad griega se hace presente, pero esta vez como recurso de la trama para dar fin a la última aparición de Heracles en una tragedia (al menos de las que han sobrevivido). Antes de marcharse, encarga a Anfitrón la sepultura de los cuerpos. Su mente, perturbada, recuerda obstinadamente la locura que embarcó a sus hijos y esposa sobre las aguas del Aqueronte. Incluso cree oír a sus armas decir que con su ayuda los mató. ¡Asesino! Pero Teseo, el buen amigo hospitalario, calma su ansiedad; con el brazo de Heracles en el cuello, lo arrastra adolorido hacia Atenas, como “barquillas rotas”⁶²⁰ rescatadas de una furiosa tempestad, a la deriva, sin más norte que el extravío.

Los Heráclidas es una tragedia donde nuevamente figuran los conceptos del asilo, la hospitalidad, la diplomacia y el patriotismo griego. El contexto donde Eurípides presentó la obra es en el inicio de la guerra del Peloponeso. Se ha situado su representación en el 430, aunque no ha faltado la audaz propuesta de fecharla hasta el 426. Las razones para considerar “patriótica” a esta pieza, es por lo que entraña: los espartanos, quienes se tenían a sí mismos por descendientes de los heráclidas, fueron bien tratados en el pasado por los atenienses, remontando sus atenciones a la época donde Teseo le devolvía el favor a Heracles por sacarlo del infierno mediante el asilo que le otorgó luego del asesinato perpetrado contra su propia

⁶¹⁸ E. HF. 1218-1223.

⁶¹⁹ E. HF. 1224-1227.

⁶²⁰ E. HF. 1425.

familia. Por tanto, las hostilidades promovidas por los lacedemonios no correspondían a este espíritu, pues además de acoger al hijo de Zeus, ampliaron el gesto de su amistad hasta la madre, el sobrino y los hijos producto de su unión con Deyanira, autora involuntaria de su muerte.

El tema de la obra puede resumirse fácilmente. Euristeo, dominado por el odio hacia Heracles, persigue a su familia por toda Grecia. La preponderancia de Micenas sobre las otras ciudades, obligó a negarles asilo a Yolao, Alcmena y sus nietos por temor a represalias fatales. Atenas, la ciudad libre por antonomasia, los recibió benévolamente luego de acogerse al asilo divino en el templo de Zeus cercano a ella. Un mensajero fue enviado con la intención de aprehenderlos y conducirlos a Argos para que fueran juzgados y muertos por Euristeo, pero Demofonte, hijo de Teseo y rey de Atenas, se opuso a ello por respeto a las leyes divinas. Entre amenazas de guerra, se retiró a la corte de Euristeo con la promesa de volver para presenciar la ruina ateniense.

Demofonte pidió consejo a los adivinos para saber si la victoria le sería dada, y la respuesta a su consulta fue terrible: para que venciera sobre Euristeo debía ofrendar a una noble doncella a las potencias divinas. Como no podía obligar a nadie a este sacrificio, insinuó a Yolao que quizá debieran irse. Todo parecía perdido hasta que Macaria, hija de Heracles, aceptó ser degollada y con ello dar la victoria a Atenas. En las puertas de la ciudad, el ejército micénico fue vencido y Euristeo capturado por un Yolao rejuvenecido sólo por un día. Alcmena, profundamente ofendida por la persecución, ordenó su muerte a pesar de no ser apoyada por los atenienses quienes prohibían la muerte de los cautivos en guerra.

Como siempre, Eurípides se las arregló para introducir innovaciones en la versión ortodoxa y tensar en varios puntos la historia sin desequilibrarla. La ironía trágica se manifiesta notablemente. Cuando Yolao se cree perdido ante el mensajero que decreta su muerte, Demofonte lo salva y lo acoge en la ciudad; cuando los oráculos decretan la imposible muerte de una noble doncella ateniense, Macaria aparece en escena y se sacrifica por su familia; cuando Euristeo cree que su poder es suficiente para doblegar a Atenas y castigar a los prófugos, se convierte en cautivo de sus perseguidos que le dan muerte.

Lo mismo pasa en el plano divino: Yolao no cree ser escuchado por Zeus a quien le acusa de omiso por no ayudar a la familia de su hijo hasta que Demofonte se hace presente. Los oráculos parecen no tener un efecto sobre la aparente imposibilidad de ser salvados por sus anfitriones atenienses hasta que la solución al problema la encuentran en el seno de su

propia familia. Al viejo Yolao, enlistado en el ejército hoplita de Atenas, lo rejuvenecen para que combata contra Euristeo; se infiere que esta intervención de la esposa de Heracles (Hebe, diosa de la juventud y esposa de Heracles en el Olimpo) fue permitida por Zeus, tal como lo hizo en las batallas troyanas. Euristeo, seguro de la protección de Hera (enemiga de Heracles), emprende una persecución donde termina siendo él perseguido y ejecutado como producto de los hados y la ayuda divina en un bando que no era el suyo.

El concepto de la muerte en *Los Heráclidas* se muestra a veces disimulado y sólo en una ocasión de manera brillante. La primera vez que adquiere una dimensión mayúscula es en la posible destrucción de Atenas por asilar a los perseguidos de Argos. La defensa de Yolao, Alcmena y sus nietos, es sustentada por el respeto a las leyes divinas y a la obligación que estas demandan con los extranjeros, así como la natural vergüenza emanada de la nobleza del carácter ateniense a la que apela Yolao y suscribe Demofonte. Este aspecto se ve ampliado por la mención de la libertad de Atenas como parte fundamental de su conducta frente a una petición insolente como la de Argos, atajada por la sentencia de su rey ante el enviado micénico: “Yo considero libre a esta Atenas. Yo sé de la voluntad y naturaleza de ellos.”⁶²¹ Más allá de la protección a la familia de Heracles, la guerra contra Argos fue emprendida por la defensa de los valores primigenios en que vivían los atenienses. ¿No había sido esta la bandera que enarbolaron antes los griegos en defensa de su libertad y supervivencia frente al enemigo medo? La pretensión de violar su sagrada libertad convertía a Euristeo en un bárbaro de manera instantánea.

Pero si la destrucción de Atenas era eludible gracias al ardor patriótico, la divinidad la condenaba a perder frente a Euristeo. Sólo la muerte de una doncella de noble linaje podía salvarlos. El respeto a este oráculo rebasó el compromiso con los heráclidas al grado de pedirles veladamente que abandonaran Atenas al no haber noble alguno que ofreciera a una hija suya como víctima expiatoria.⁶²² Este mismo asunto se saldó, en el “ciclo troyano” con una muerte como la de Ifigenia en el puerto de Áulide, aunque Eurípides resolvió esta muerte “injusta” con un subterfugio ingenioso que la hizo reaparecer viva entre los Tauros por gracia de Artemisa, quien impidió su sacrificio en el último momento. En el caso de *Los Heráclidas*, esto no fue posible. No hubo rescate de inesperado y murió Macaria para salvar a su familia. Esta inmolación posicionó al personaje como ejemplo de valentía suprema. Eurípides no

⁶²¹ E. *Heracl.* 200

⁶²² E. *Heracl.* 410

escatimó elogios a su proceder y se pregunta en la comunitaria voz del coro qué hombre podría tener palabras y acciones más nobles como las de ella.

El honor de Macaria se eleva entre los demás personajes por la lúcida justificación de su propia muerte. Ante lo irremediable del asunto, Yolao consideró que la suerte decidiera entre los hermanos la muerte del ofrendado, pero Macaria se negó a ello por apreciar su decisión de morir como algo absolutamente bello y bueno. Al decidir sobre ello, moría libre. Libre en su fuero, como sus defensores. Libre de su enemigo, al que tornaba perseguido. Libre de apegos, pues moría con buena fama. Moría por su linaje, y también por los atenienses. Los atenienses, entonces, eran salvados por sus protegidos y no sus protegidos por aquellos. Los heráclidas pasaron de ser merecedores de un buen destino a propiciadores de uno mejor para sus protectores. Atenas fue salvada por quienes pretendía salvar. Esta mudanza en los roles prepara el ascenso de los fugitivos hacia un destino feliz y el descenso del cazador hacia un final siniestro.

La última petición de Macaria fue relativamente sencilla: ser enterrada dignamente o “de la manera más hermosa es lo justo”.⁶²³ Sus palabras finales son, quizá muy reveladoras de la idea sobre si la vida después de la muerte es afable o tremebunda. Con encendido gesto, Macaria dice: “Pues no me ofrecí yo por vosotros en grado insuficiente, sino que morí por mi linaje. Esto será mi tesoro, en lugar de hijos y de doncellez, si es que debajo de tierra hay algo. Sin embargo, ¡ojalá que no haya nada”, pues si los mortales que muramos vamos a tener también allí preocupaciones, no sé adónde se volverá uno. Que el morir es considerado como el mayor remedio de los males”.⁶²⁴ ¿Es acaso un destello de la imagen que sobre la muerte difundía Sócrates y sus seguidores? Recuerda mucho esta afirmación a aquella donde la muerte es algo bueno porque era, o un sueño sin dormir o uno donde podía hallarse a los genios del pasado como Homero y Hesíodo. ¡Qué mejor destino que ir al lugar donde podía hablar con ellos! Morir era algo mejor que bueno. Eurípides resume lo anterior en una antístrofa del coro: “La virtud camina entre los sufrimientos”⁶²⁵ y la recompensa era no sólo ese destino, sino la buena fama que dejaba tras de sí luego de su valiente proceder.

Yolao, por el contrario, estuvo más lejos de la muerte que nunca. Viejo, vencido por los años, fue beneficiado por un prodigio que le devolvió la juventud. A bordo de su carro de guerra, dos astros se detuvieron encima de él y lo cubrieron con una nube oscura. Salió de

⁶²³ E. *Heracl.* 585

⁶²⁴ E. *Heracl.* 586-590.

⁶²⁵ E. *Heracl.* 625.

ella con un perfil vigoroso, los músculos robustecidos y un arrojo bélico digno de su pasado heroico. Junto a las rocas del Escirón, Yolao capturó a Euristeo y lo llevó atado hacia Atenas.⁶²⁶ Eurípides, en voz del servidor que narró a Alcmena la batalla y el triste desenlace de la campaña de su enemigo, remata el episodio aludiendo a un viejo tópico en la historia y la literatura antigua de Grecia: “no envidiar a quien aparenta ser feliz, hasta que uno lo vea muerto”,⁶²⁷ es decir, un hombre puede decir si fue feliz o no sólo hasta el final de su vida. Antes, la suerte puede cambiar caprichosamente, como la de Creso en las historias de Heródoto.⁶²⁸

Euristeo, rendido ante Alcmena, no suplica por su vida. Antes bien, se muestra convencido de que no es culpable de nada. Una “enfermedad” venida del exterior le nubló la razón. En otras palabras, Hera y sus celos hacia el hijo de Zeus fueron el origen de los trabajos impuestos a Heracles y la persecución de su familia. Muerto y elevado al Olimpo, era menester acabar con ellos para evitar que en el futuro vengaran a su padre, aunque de haber sido así, la explicación a los heráclidas habría sido la misma: “Yo emprendí esta querella no por mi gusto [...] Pero tanto si yo quería como si no –pues ella era una diosa-, Hera me hizo contraer esta enfermedad. Y una vez que emprendí mi hostilidad contra él y comprendí que había de librar este combate, me convertí en artífice de muchas penalidades”.⁶²⁹

Esta “locura” entendida como se entendía en la antigüedad, era una justificación de carácter divino que podía ampliarse y ocuparse para sustentar una posible defensa de su propia vida. Es decir, la imposible salvación de Euristeo residía en el mismo fundamento ateniense al que se acogían los heráclidas, por lo que no sólo obtendría un perdón por su campaña, sino hasta podría evidenciar que su persecución tuvo un carácter noble y realizada en servicio de la divinidad: “una vez que no me mataron cuando yo lo deseaba, según las leyes de los griegos, si muero, no dejo mancha a quien me mate. La ciudad me perdonó prudentemente, honrando al dios mucho más que su odio contra mí [...] A partir de ahora, es preciso llamarme vengador y noble. Pues bien, hasta tal punto dispones de mi situación. No deseo morir, pero no me afligiría nada si dejara la vida.”⁶³⁰ Alcmena, incapaz de olvidar y en

⁶²⁶ E. *Herac.* 855-865.

⁶²⁷ E. *Herac.* 866-867.

⁶²⁸ Hdt. I, 29-89.

⁶²⁹ E. *Herac.* 985-995.

⁶³⁰ E. *Herac.* 1010-1017.

contra de la resolución de los atenienses que perdonaba por ley la vida de Euristeo, lo sentenció a muerte y ordenó que echaran su cuerpo a los perros.

En este mismo orden de ideas puede inscribirse *Ion*. Con un aspecto y contenido poco común, alejado de la forma clásica de la tragedia, toda ella es una trama donde el patriotismo ateniense está regado por doquier. Como su nombre lo indica, narra la historia del protagonista quien, luego de algunas peripecias divinas, obtiene un final feliz. Pero antes de pasar al contenido de la misma donde, por cierto, no hay muerte, ni sangre ni catarsis, es apropiado mencionar unos cuantos datos que refuerzan la hipótesis acerca de que *Ion* responde a un momento histórico que Eurípides no dejó pasar por alto.

En primer lugar, el año de su representación. Al igual que todas las conservadas, no se sabe con exactitud la fecha en que fue montada. Unos prefieren colocarla al final de la vida del poeta por las características que presenta; en definitiva, es distinta a cualquier otra conocida y la consideran un esclarecido precedente de la Nueva Comedia (sí, comedia) por los temas, perfiles y tramas desarrollados más adelante. Otros, con bases discutibles, la sitúan entre el año 415 o 413,⁶³¹ o bien, entre el 413 y 412⁶³² sin que hasta el momento filólogos e historiadores de la literatura antigua hayan llegado a un consenso. Esta última datación correspondería al último tramo de la producción poética de Eurípides, donde con insistencia pone el acento en cuestiones como el destino y la fortuna, así como los apasionados dioses que son víctimas de ella.

Otro aspecto importante es la confirmación rebelde de Eurípides de sacar el tema de su obra del conjunto mitológico consagrado y reinterpretarlo a su manera. *Ion*, conocido en las genealogías, contrasta con Creúsa, menos popular entre los atenienses. En el pasado remoto, Hesíodo mencionó al héroe entre las estirpes que se conservaron en los fragmentos que hasta esta época han llegado.⁶³³ Del mismo modo, Heródoto se ocupó del asunto en varios pasajes de su obra, especialmente al principio del libro octavo cuando aborda el origen pelasgo de los atenienses⁶³⁴ y su presencia en el Peloponeso,⁶³⁵ algo que contrasta con la orgullosa autoctonía que decían ostentar. El historiador jonio, a su vez, debió tener problemas en la cronología de los reyes atenienses que menciona, algo que parece solventar con las

⁶³¹ Thorburn Jr., "Apollo's Comedy and the Ending of Euripides", p. 221.

⁶³² Garber y Vickers, "The Power of Gorgon's Blood", p. 16.

⁶³³ Hes. *Frg.* 7.

⁶³⁴ Hdt. I, 57 y 146; II, 171; VII, 94.

⁶³⁵ Hdt. VIII, 44 ss.

fuentes escritas que pudo haber consultado y entre las que están las *Genealogías* Hecateo.⁶³⁶ Sobre esta cuestión afirmó que, en un principio, los atenienses recibieron el apelativo de “cránaos” (gentilicio hallado también en Píndaro⁶³⁷ y Aristófanes⁶³⁸), después crecrópidas (por el reinado de Cécrope, primer rey de Atenas según Apolodoro⁶³⁹) luego atenienses, (nominados así desde tiempos de Erecteo, el rey criado por Atenea y de ahí su apelativo, aunque Píndaro los llama “erecteidás”⁶⁴⁰) y finalmente, cuando menciona el reinado de Ion, lo introduce en la prosapia de monarcas atenienses que se mantuvo sin interrupciones desde Cécrope hasta Teseo, quizá como un destello de la tradición panjonia ya popular en su tiempo, mencionada en parte por Aristóteles⁶⁴¹ y Pausanias⁶⁴² en sus escritos.

La historia que cuenta Eurípides en su *Ion* tiene la apariencia de un lugar común. Un hijo expósito adoptado y encausado por un agente que habrá de conducirlo al reconocimiento de su origen. Ejemplos como este hay hasta la saciedad. Lo nuevo está en la intención reiterada de hacer de Atenas el lugar de origen de un pueblo helénico enfrentado, por un lado, y una liga cada vez más endeble, por el otro.⁶⁴³ Los últimos diez años de la guerra del Peloponeso trajo muchos vaivenes donde la suerte cambiaba a cada momento. Atenas, sumida en disensiones, conspiraciones y atentados se mostraba cada vez más incapaz de mantener la solidez de la alianza délica conformada por los pueblos del mar, es decir, fundamentalmente por las ciudades en el Egeo compuestas por los jonios. ¿Es casual la historia de Ion en estos años y el señalamiento del común origen de los atenienses y los jonios y aún de los dorios, predecesores mitológicos de los lacedemonios? Por supuesto que no, pues más allá de esta intención panjónica y helénica, está la pacifista que insiste en cuestionar las hostilidades entre pueblos hermanos, así como advertir de los peligros de seguir el camino ya prohibido en su momento por el mismo Pericles.⁶⁴⁴

Atenas, en *Ion*, se coloca como el epicentro de un pasado glorioso cuyo protagonismo mítico justifica su entonces preponderancia. Esta idea fue esbozada a principios del siglo pasado, pero no deja de tener lógica pensar que la ciudad estado más poderosa de la Liga

⁶³⁶ Hecat. *Frgs.* A 1-35.

⁶³⁷ Pi. *Ol.* VII, 82.

⁶³⁸ Ar. *Ach.* 75; *Lys.* 481.

⁶³⁹ Apollod. III, 14, 1.

⁶⁴⁰ Pi. *Ist.* II, 19.

⁶⁴¹ Arist. *Athe.* 3, 2.

⁶⁴² Paus. 131, 3 ss.

⁶⁴³ Signer, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, p. 254.

⁶⁴⁴ Martin, *Pericles: una biografía en su contexto*, p. 276.

Délica quisiera situarse como “madre” de otras y de sus pueblos,⁶⁴⁵ la consecuencia natural de ello sería una cohesión entre los jonios que apoyaría la cada vez más difícil lucha de los atenienses contra los espartanos hacia los años de la presunta primera representación de la obra. Si han de creerse aquellos años como fecha de estreno, Atenas estaría en la plenitud de la campaña siciliana, desastre ya mencionado.⁶⁴⁶ Por último, cabe interpretar que este “orgullo” ático del que podían participar jonios y dorios está evidenciado en la poco común inclusión de descripciones de templos, costumbres y lugares situados en el corazón de la Hélade en una tragedia. ¿Cómo leer lo que los personajes dicen sobre los escenarios donde se desarrolla la acción más propia de un aventurero Pausanias que se decanta en las descripciones de sitios cuyo interés rebasa lo mítico y se solaza en lo histórico? Un historiador de esta época, desde este punto de vista, queda maravillado con la cantidad de datos que obtiene sobre estos aspectos, máxime su la veta de donde los toma es una obra literaria como *Ion*. Una vez mencionados estos elementos, es momento de analizar brevemente el drama.

Hay tres partes bien diferenciadas. La primera concerniente al origen de Ion, algo de lo que se encarga Hermes en el prólogo y también el protagonista quien revela el orgullo de ser guardián del Oráculo de Delfos y tesorero del dios. Llama la atención la dilatada narrativa en torno a las obligaciones de los que habitaban de manera permanente en el templo, así como las descripciones sobre el lugar.⁶⁴⁷ No queda claro, sin embargo, si lo que Eurípides menciona eran figuras en la roca labrada o pintura pero que ilustran como pocos textos de la época el aspecto de este punto sagrado en la geografía ática.⁶⁴⁸ El coro, que precede a Creúsa, dibuja la antesala donde preguntará a Ion sobre el destino de una criatura expósita al pie de la Acrópolis en las rocas que llamaban Altas. Pero, avergonzada de admitir la violación de que fue objeto por parte de Apolo, esconde su consulta atribuyendo la petición a “una amiga”.

Como la historia parece críptica, Ion no entiende el lenguaje con que se le plantean las preguntas y advierte un velado insulto al dios que sirve, por lo que despide a Creúsa sin darle respuesta.⁶⁴⁹ Eurípides aprovecha para deslizar una crítica al comportamiento de los dioses olímpicos. Ya se sabe que la sola conducta sexual de ellos serviría para llenar

⁶⁴⁵ Villicañas, *Los caminos de la reflexión: del saber del orden a la nostalgia del bien*, pp. 262-269.

⁶⁴⁶ Iglesias Zoido, “Tucídides, *Historia*: Los discursos”, pp. 185 y ss.

⁶⁴⁷ E. *Ion*, 84-184.

⁶⁴⁸ E. *Ion*, 184-220.

⁶⁴⁹ E. *Ion*, 370 ss.

volúmenes enteros de mitología clásica. O, diciéndolo en otras palabras, la mitología griega sería brevísima si extirpáramos de ella todos los episodios de esta naturaleza. Ion, erigido en un baluarte moral, tunde al galante divino con un silogismo ingenioso de inclemente dureza: “Aunque... tengo que reprochar a Apolo. ¿Qué le pasa para abandonar doncellas a las que ha forzado, para dejar morir niños que él ha engendrado en secreto? No, Apolo, tú no debes; ya que eres superior, practica la virtud. Cuando un hombre es malvado lo castigan los dioses; entonces, ¿cómo va a ser justo que ellos, que nos han dado leyes escritas a los hombres, incurran en ilegalidad con nosotros?”⁶⁵⁰ Un signo más de la religiosidad propia de Eurípides.

La segunda parte narra el encuentro entre Ion y Juto. Recién venido del oráculo de Trofonio con la buena noticia de que no se irá de Delfos sin hijos, Apolo le indica que el primero que vea saliendo del templo, ese será su hijo. Ion, así bautizado por Juto, literalmente significa “el que va” y, por extensión, “el que camina”, según su origen etimológico proveniente del adjetivo *ión* que ha tomado la ciencia para denominar a las partículas cargadas con electricidad. Pero a Ion no le hace ninguna gracia el ya no estar al servicio de Apolo, ni de que el dios le haya dado un padre tan empalagoso. Hay un pasaje⁶⁵¹ en donde no sólo llama a Juto ignorante y loco, sino hasta lo amenaza con atravesarle el pecho de un flechazo. Pero una vez que le han explicado, acepta felizmente la adopción ordenada por Apolo hasta que un pensamiento oscuro lo invade. Resulta que, después de todo, sería visto como un “meteco”, un extranjero advenedizo a quien los atenienses no respetarían. Eurípides aprovecha para ilustrar el concepto que los venidos de fuera tenían en la ciudad.

Ion, preocupado por esa condición, sabe que “dicen que la autóctona e ilustre Atenas es raza no mezclada con extranjeros. Voy a caer ahí aquejado de dos taras: ser hijo de extranjero y bastardo”.⁶⁵² Es de suponer que cualquier aspirante al trono ateniense debía tener más que eso. Sin remedio, sigue reflexionando sobre su poca ventajosa posición en la ciudad: “Pues bien, teniendo ya ésta mancha careceré de influencia y si llego a ser un ciudadano de primera fila en la ciudad y busco ser alguien, seré objeto de odio para la clase desposeída. Y es que todo lo que destaca se hace odioso. En cuanto a los que son honrado y poderosos, si son sabios, callan y no se precipitan a la hora de actuar; para éstos seré objeto de burla y tachado de necio por no alejarme de la vida política en una ciudad llena de inquietud.” ¿Acaso era el ejemplo de Sócrates? Puede ser, aunque es posible que haya aceptado bien de su grado

⁶⁵⁰ E. *Ion*, 436-444.

⁶⁵¹ E. *Ion*, 520-530.

⁶⁵² E. *Ion*, 589-593.

ese trato con tal de seguir sus enseñanzas y no ser un invisible como Demócrito a quien tampoco le importó ser ignorado por sus contemporáneos.⁶⁵³ Curiosamente, esta “sabiduría odiosa” había sido representada un siglo antes en un mundo distinto y distante a más de siete mil kilómetros al este de Grecia. Ese sabio aborrecido no fue otro sino Confucio, cansado de soportar a príncipes ignaros y arrogantes, se retiró al desempeño de un magisterio similar al de Sócrates.⁶⁵⁴ Ion, consciente de este destino, aseguraba que “los oradores y quienes manejan la ciudad me descartarán con sus votos si me acerco a los honores. Así suele suceder, padre: los que dominan las ciudades y los cargos se ensañan con los adversarios.” Quizá el ejemplo de Aristides “El justo” y el ostracismo que puso en duda la eficacia de la democracia ateniense,⁶⁵⁵ era el recuerdo más claro que en la mente de Eurípides operó para afirmar esto.

Finalmente, Ion se preocupó por lo que pensaría la esposa de Juto cuando viera llegar al nuevo príncipe a su palacio en Atenas. Por ello, acordaron no ir hasta celebrar un banquete para celebrar, como si hubiera recién nacido, la aparición del hijo perdido de Juto quien, por cierto, atribuía su existencia a una desenfrenada bacante del pasado en la que concibió, entre los vapores y alegrías del vino, al joven con una muchacha. Terminado el convite sagrado, Ion arribaría a casa de Juto en calidad de “huésped” en lo que explicaba todo a Creúsa.⁶⁵⁶ Mientras tanto, ella se entera por el coro de esclavas que Apolo ha dado un hijo a su esposo. El sentimiento que le nace es el de la amargura, impulsado por la idea de traición y el deseo de venganza. No sabe cómo llevarla a cabo. Siente que anhela morir.⁶⁵⁷ Un viejo pedagogo doméstico, al servicio de los monarcas atenienses desde los tiempos de Erictonio, le sugiere de todo: matar al esposo por felón, incendiar el templo delfico, matar a ambos una vez que lleguen al palacio. ¡Locuras! No opta por ninguna, sino por lo más eficaz y expedito: envenenar al aparecido por mano del sirviente. Justifica lo anterior con un par de frases que recordarían a los atenienses los personajes de aquellas *femmes fatales* como Fedra, Medea o Clitemnestra: “Dicen que las madrastras odian a sus hijos”⁶⁵⁸ y “la piedad está bien que la observen los afortunados, que cuando alguien se propone hacer mal a un enemigo no hay ley que pueda impedirlo.”⁶⁵⁹

⁶⁵³ Altieri, *Los presocráticos*, p. 165.

⁶⁵⁴ Confucio, *Los cuatro libros/El libro de Mencio*, p. XVI ss.

⁶⁵⁵ Finley, *El nacimiento de la política*, p. 71.

⁶⁵⁶ E. *Ion*, 570-675

⁶⁵⁷ E. *Ion*, 795.

⁶⁵⁸ E. *Ion*, 1025.

⁶⁵⁹ E. *Ion*, 1045-1046.

La tercera y última parte narra el intento de asesinar a Ion, el descubrimiento de la conspiración y el descubrimiento del origen del protagonista. Es muy interesante la forma en como Ion descubre la intención de ultimarle. En medio del banquete ofrecido en Delfos por Juto, el anciano mezcla una gota de sangre de la Górgona que fue dada a Erictonio en el pasado. Con ella tendría una muerte rápida pero dolorosa. Cuando todo parecía que iba a la perfección, con la copa envenenada en la mano y a poco de ser bebida, el grito blasfemo de un presente le advirtió a Ion un terrible presagio. “Educado como estaba en lugar sagrado y entre buenos adivinos, barruntó el mal augurio y ordenó a un joven que llenara de nuevo la cratera, mientras arrojaba al suelo la libación anterior y aconsejaba a todos que la vertieran”.⁶⁶⁰ Una paloma que andaba por ahí, abalanzada sobre el vino derramado, bebió y murió de inmediato retorciéndose en su dolor. Ion inició una cacería entre los invitados, hallando al conjurado en el viejo que con tanta insistencia escanciaba el vino. Acorralado y confeso, fueron tras de Creúsa quien se refugió en el altar de los dioses.⁶⁶¹ Después de una batalla dialéctica, resuelven matar por lapidación a la implicada hasta que aparece la Pitonisa, mandada por Apolo, para entregarle los objetos con que fue encontrado a las puertas del Oráculo. Creúsa reconoció el bordado con la Górgona en el centro, un par de serpientes de oro y una corona de olivo plantada por Atenea. El enigma se resuelve con ironía trágica: el muerto que no había muerto se revela ante ella más vivo que nunca.⁶⁶²

En *Ion* la ironía trágica es patente: cuando Ion cree que su orfandad es consolada por el servicio que ofrece a Apolo en su templo, el dios le da un padre cuando Juto acude a consultar el oráculo. Creúsa cree haber sido engañada por Febo al darle un hijo ilegítimo a su esposo, cuando en realidad se lo dio para regresarlo a ella. Ion cree que el atentado del que fue objeto habrá de ser saciado con la sangre de Creúsa, pero la oportuna aparición de la Pitonisa la salva y los reconcilia. Cuando Ion cree que Creúsa lo está engañando para salvar su vida, Atenea aparece y confirma la maternidad de quien pretende matar. Cuando Juto y Creúsa creyeron todo el tiempo que no habría descendiente que poner en el trono de Atenas, ambos son bendecidos con un hijo al que consideran natural; cuando la muerte se posa sobre la cabeza de Ion, un grito de mal augurio le advierte la fatalidad de beber un vino envenenado. Cuando la muerte es el único remedio para sustentar el don que Apolo dio a Juto en persona de Ion, el amor revelado reconcilia a los enemigos para fundirse en un abrazo sin término.

⁶⁶⁰ E. *Ion*, 1190-1195.

⁶⁶¹ E. *Ion*, 1255 ss.

⁶⁶² E. *Ion*, 1144.

Atenea, al final de la tragedia, no sólo confirma la paternidad de su hermano Apolo. Se toma la molestia de bendecirlos con una profecía que venía bien a las intenciones descritas más arriba. La diosa augura un buen futuro para Ion como rey de Atenas, pero no sólo eso, sino le advierte que será el padre de muchas naciones que formarán el mundo griego y darán nombre a sus pueblos y regiones, con lo que todos los helenos serán hermanos por su origen: “La primera será Geleón. Después vienen los Hopletes y los Argades. Los Egícores tendrán una sola tribu nombrada a partir de mi égida. A su vez, los hijos de estos habitarán en el tiempo señalado las islas Cíclades y las regiones costeras, lo cual dará fuerza a mi tierra. Habitarán también las llanuras de los dos continentes que separa el estrecho, el de Asia y el de Europa. En gracia de éste serán afamados con el nombre de Jonios.”⁶⁶³ Asimismo, Atenea profetiza que los felices esposos serán los padres de otra raza hermana: “Juto y tú tendréis también una estirpe común, Doro, por quien será cantada la Dóride en tierra de Pélope. Habrá un segundo hijo, Aqueo, que será rey de la zona costera cercana a Rión. Un pueblo será señalado para recibir de él su nombre.”⁶⁶⁴ En este fragmento, sin embargo, se encuentra un error de Eurípides: al principio de la tragedia⁶⁶⁵ se dice que Juto es aqueo, hijo de Éolo, descendiente de Zeus. Si junto a Creúsa procrearía a Aqueo, padre fundador del pueblo con ese nombre, ¿cuál es la patria de Juto? Esas son licencias literarias que subvierten el orden histórico, aunque para los atenienses de finales del siglo V estaba clara cuál era el objeto de la mención en esta parte. La conclusión de la obra es un acto de esperanza en el actuar lento pero seguro de los dioses, quienes dan a los buenos su merecido y a los malos el castigo por sus conductas.⁶⁶⁶ La tendencia moralizante de Eurípides de nueva cuenta se hace presente, reflejando las corrientes representadas por algunos de sus amigos, perseguidos a tal extremo de condenarlos al destierro o al entierro.

Uno que no tuvo tanta suerte como Ion fue el protagonista de *Hipólito*. Representada hacia el 428 es una reelaboración de otra que los historiadores llaman el *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος* o *Hipólito velado*. Más adelante se verá por qué. Lo que resulta claro es la consabida y astuta administración del repertorio mitológico en manos de Eurípides, algo que llegó a ser rechazado por el público ático de aquellos años. ¿Por qué? Porque como se ha visto, incluye cambios en la trama, inventa personajes y les da un vuelco totalmente nuevo

⁶⁶³ E. *Ion*, 1572-1587.

⁶⁶⁴ E. *Ion*, 589-594.

⁶⁶⁵ E. *Ion*, 63.

⁶⁶⁶ E. *Ion*, 1614-1622.

en relación a lo que la tradición transmite. En este caso, Hipólito es un héroe conocido en la Trecén clásica donde le rendían culto sin que haya mayores referencias a él, como sí existían sobre Fedra, su antagonista, desde tiempos de Homero (siglo VIII) quien la menciona en el undécimo canto de la *Odisea*, específicamente en la nómina de héroes y heroínas donde el poeta se explaya.⁶⁶⁷ Se ha pensado, y con razón, que la referencia homérica resulta extraña en relación a Hipólito, sobre todo si se toman en cuenta los hallazgos arqueológicos en Grecia y Turquía. ¿Por qué?

En el Museo Arqueológico de Atenas pueden observarse algunas piezas datadas en la segunda mitad del siglo V donde aparece Hipólito o Fedra retratados durante los momentos más cruentos de la historia que se narrará más adelante. Si el visitante recorre con atención el recinto y mira con detalle las demás salas que exhiben objetos, esculturas y restos de edificios; si revisa con atenta mirada el catálogo impreso de las piezas expuestas ahí o algunos de los otros museos importantes que resguardan fragmentos de la misma época o anteriores, notará que no hay cerámicas ni otros recipientes o materiales que rebasen aquella fecha. Si no aparece en el pasado remoto con más pormenores o salvo alguna escasísima referencia, ¿puede decirse que Hipólito es una invención de la época clásica? Es posible que este personaje y otros teónimos hayan sido incluidos en los años de Pisístrato como indican los más sencillos manuales de historia antigua. Sin embargo, este dato es útil para entender la historia e intenciones que Eurípides muestra en su interpretación trágica. Otro igual de importante sobre este héroe es que los textos de las *Naupactias* (una “escuela poética” de este siglo VI en cuyo centro estaban las obras de Hesíodo) se cuenta que Hipólito estaba entre los muertos resucitados por Asclepio, el hijo de Apolo que aparece mencionado en *Alcestitis*. ¿Se trataría de alguna interpolación o realmente ese cenáculo de sabios consideraron importante a Hipólito para mencionarlo en su época? No hay una respuesta contundente hoy.

Luego, en línea cronológica, están las obras de Eurípides en la citada segunda mitad del siglo V. Por algunas razones de carácter etiológico, se ha llegado a pensar que las del trágico son obras dedicadas a explicar al público ateniense el origen del culto en Trecén, vinculados necesariamente con los ritos dedicados a Teseo en una época donde su figura adquiriría una fuerza patriótica sin precedentes.⁶⁶⁸ ¿Cómo pudieron tratar a Hipólito y a Fedra poetas como Sófocles o Licofrón? Se tiene documentado que escribieron sobre ellos, así

⁶⁶⁷ Hom. *Od.* XI, 321-325.

⁶⁶⁸ Plu. *Thes.* 26-28.

como pedacería literaria procedente de sus tragedias perdidas, de modo que sólo ha quedado a los especialistas especular y ejercitar su imaginación sobre la manera como llevaron a escena esta tragedia.⁶⁶⁹

Sobre este particular, hay dos referencias claves para entender la trascendencia de Hipólito en la vida cotidiana de los siglos grecorromanos. En el siglo I de nuestra era, Ovidio lo mencionó en sus *Metamorfosis*⁶⁷⁰ y en sus *Heroidas*, donde le dedica a la historia 176 versos sacados de una imposible carta escrita por la misma Fedra.⁶⁷¹ Otro erudito curioso como Diodoro de Sicilia, refiere la suma importancia que la antigüedad dispensaba al culto a él cuyos honores semejan a los que elevaban a otros dioses de más rango.⁶⁷² Plutarco, en sus *Vidas paralelas*, lo refirió en la progenie de Teseo; Higino hizo lo propio en sus *Fábulas*.⁶⁷³ Pausanias, en el siglo II, trató cuidadosamente el tema de su culto en Trecén, así como su templo, la estatua de que disponía, y los sacrificios anuales celebrados por un sacerdote en ese recinto;⁶⁷⁴ otros como Eratóstenes lo mencionaron de pasada en su obra hacia esos años. Cien después, Filóstrato lo incluyó en sus *Cuadros*⁶⁷⁵ y la huella de Hipólito y Fedra se pierde conforme avanza el tiempo. En la alta edad media, vuelve a aparecer en las traslaciones catalanas del valenciano Antoni de Vilaragut i Visconti, quien se ostenta como traductor de Séneca y reproduce comprensiblemente defectuosas algunas de las tragedias del autor latino. La historia de Hipólito y Fedra apenas si ocupa trece folios en recto y vuelta.⁶⁷⁶

Volviendo a Eurípides y retomando una cita arriba puesta, es preciso abordar la contraparte de esta historia personificada por Fedra. Esta parece más popular junto con Medea o Clitemnestra, pero sus casos no eran los únicos conocidos en esos años. Un ateniense medianamente culto probablemente sabía del insano amor que sintieron Demódice por Frixo, Damasipe por Hebro o Filónome por Tenes. Y en cuanto a las insinuaciones voluptuosas de mujeres a hombres, ni las diosas se salvaban. Ahí está Afrodita acechando a Faetón y Anquises. En otros términos, pero con igual pasión, Antea enamorada de Belerofonte o Eos para con Orión o Céfalo. Pero la fiebre amorosa que retrata Eurípides no encontró límites en la tablilla de cera hendida por el estilete del poeta. El *Hipólito velado*

⁶⁶⁹ Moya, *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, p. 11.

⁶⁷⁰ Ov. *Met.* XV, 479-546.

⁶⁷¹ Ov. *Ep.* IV.

⁶⁷² D. S. 4. 62. 4.

⁶⁷³ Hyg. *Fab.* 47.

⁶⁷⁴ Paus. 2. 32, 1-4.

⁶⁷⁵ Philostr. *Jun. Im.* II, 4.

⁶⁷⁶ Vilaragut, *Tragedias de Séneca*, 108r-121v [MS 14704 BNE].

tuvo que censurarse. Fedra y sus amores fueron retratados con tanta crudeza que al mismo Aristófanes le pareció poco menos que pornográfica.⁶⁷⁷ Y que conste que tampoco tenía empacho en decir las cosas en su particular modo de expresión.

Su fatalidad, la hondura de su tragedia personal y la intervención divina que converge en su figura la hicieron apropiada para que otros autores la hicieran protagonista de las obras que llevan su nombre. Séneca (s. I D. C.) le dedicó una tragedia con algunas variantes del tema euripidiano; Racine (1677) otro drama más al estilo áureo de su época; Gabriele D'Annunzio (1909) antes de la Primera Guerra Mundial compuso una tragedia y Unamuno (1918), al final de esa conflagración, representó otro drama con algún éxito, en tanto Sarah Kane hizo lo mismo en Gran Bretaña hacia 1996, tres años antes de acabar con su vida como Séneca. Qué decir de las composiciones musicales dedicadas al tema por autores como Giovanni Paisiello (1788), Johann Simon Mayr (1820), Ildebrando Pizzetti (1909), George Rochberg (1973), Benjamin Britten (1975) o Hans Werner Henze (2007) quienes tradujeron y adaptaron la versión de Racine, basada a su vez en Eurípides. Su influjo es irresistible. Y como no sean otros personajes retomados por el clasicismo del XVIII, quizá no haya otros perfiles que igualen la trascendencia de esta mujer apasionada. He ahí el porqué de tanta mención.

El Hipólito de Eurípides, que ganó el primer premio del certamen celebrado en el arcontado de Epaminón, es un personaje que se pierde por la nobleza de su espíritu y la furia de una voluptuosa divinidad que no se siente venerada por un casto. Hay tres momentos clave en el desarrollo de la tragedia en donde la muerte sólo se hace presente como remedio a un mal y como resultado de una venganza mal dirigida. Hipólito, que pasaba por ser un devoto de Artemisa, ve con desdoro las preces dirigidas hacia Afrodita, diosa del amor. La impureza del deseo y los desequilibrios que atraen las pasiones del amor eran repugnantes a un alma con estas características. Por eso, evitaba el culto a los dioses venerados de noche y a Afrodita la saludaba “desde lejos”, algo que la diosa nacida de la espuma del mar no perdonaría.⁶⁷⁸ No le enviaría a Eros para que lo hiriera, pues estaba consciente de que Artemisa lo protegía. En cambio, hizo nacer en el corazón de Fedra un amor impuro que no se atrevía a confesar a nadie.

Como sucede en los humanos, una vez que el amor hace de las suyas en la mente y el alma de los amantes no correspondidos, Fedra se sumió en la melancolía que terminó por

⁶⁷⁷ Ar. *Ra*, 1043.

⁶⁷⁸ E. *Hipp*. 103-107.

llamar la atención de sus sirvientes, entre los que estaba su nodriza. A ella la llama en varias ocasiones “mamá”, pues entre los antiguos griegos era costumbre designar con ese simbólico papel a quienes fungían como cuidadoras de los ciudadanos durante su infancia. Preocupada por el mal estado que guardaba su “hija”, ama y reina, pregunta con insistencia el origen de su tristeza. Pero Fedra, consciente de lo terrible de su pasión, guarda un críptico silencio hasta que la nodriza adivina el motivo por el cual ni comía, ni dormía ni vivía. La apariencia de una muerte en vida y un delirio de negación constante derivaron en la revelación del origen de sus males: Fedra estaba enamorada de Hipólito, hijo natural de su esposo Teseo con la Amazona. Su enfermedad, atribuida a un dios, desvanece poco a poco su cordura hasta que torna en locura.⁶⁷⁹

La herida amorosa de la esposa de Teseo trató de ser curada invocando una paz que nunca llegó. Cuando Eros lo atravesó, trató de llevar del mejor modo posible su lesión, callando y ocultando todo síntoma de sus pasiones. Se propuso soportar con dignidad su locura anteponiendo la razón sin éxito y, al final de su torbellino demencial, resolvió que muriendo podría salvar su honra ante los ojos de su familia. Pero la nodriza quiso hallar otra solución. Segura de remediar el mal de Fedra, la nodriza le prometió ayudarla en su dolor. Creía que con un mechón de cabello y un trozo de las ropas de Hipólito podría conseguir lo que con tanta ansia deseaba Fedra. Ella, por su parte, temerosa de los resultados de la revelación de sus amores, seguía creyendo en la salida más fácil y decorosa a su problema: la muerte. El coro, aterrado por el camino que han tomado las dos, exclama su horror ante lo que viene. Miran con impávido gesto el curso de los acontecimientos, como aquellos espectadores que advierten la tragedia sin tener poder para intervenir. Estas, como las de todas las tragedias, son exclamaciones mudas que no tienen sentido para los protagonistas, pero constituyen el andamiaje discursivo por donde discurre toda la acción dramática.

Fedra quiso morir. La muerte no sólo era una solución, sino entrañaba una acción bella.⁶⁸⁰ En su ofuscación temió por todo. Por sus pensamientos, por los posibles testigos de su crimen no cometido; sospecha de su sombra, de las paredes de su casa, de todo objeto que ha sido testigo de su insania. Se aferró a la virtud. La invocó en los momentos más oscuros de su perversión. Consideraba, como pensaron los mejores filósofos de aquellos años, que sólo una cosa podía competir en la vida y este era un espíritu recto y noble.⁶⁸¹ Y la nodriza,

⁶⁷⁹ E. *Hipp.* 240 ss.

⁶⁸⁰ E. *Hipp.* 403.

⁶⁸¹ E. *Hipp.* 427.

convencida de la legitimidad de los amores de su protegida, la instó a que porfiara en ello. ¿Qué de malo había? Eso les ha sucedido a todos los mortales. Incluso los dioses han sucumbido al poder de Afrodita. Amar es símbolo de valentía y de obediencia a las potencias divinas. El sentimiento que la extasiaba era nacido de la misma soberana marina. ¿Era lícito oponerse a su designio? En absoluto, pero era deshonesto.

Lo que se advierte en este pasaje es la lucha entre una Fedra que se opone con toda su humanidad a rendirse ante Afrodita por respeto a Teseo, y una vieja alcahueta que apela a los dioses como fuerza cuya acción en la vida de los mortales es ineludible. Por eso le cuenta a Hipólito el por qué su madrastra se encuentra tan mal y el remedio que él podía proporcionarle. Al protagonista le pareció algo tan impuro eso que le oyó de su boca. Quiso lavarse los oídos ante la escucha de esas palabras y profiere maldiciones contra el género femenino.⁶⁸² Eurípides, inmediatamente después de este pasaje, escribió una defensa de las mujeres en oposición a la costumbre de insultarlas, de considerarlas metales de falsa ley y maldición de la humanidad. Fedra, oculta en la sombra de la recámara nupcial, vencida por el cruel amor y con la certeza de que Hipólito se ha enterado, se quitó la vida ahorcándose. “La enfermedad terrible de un amor impío enviado por Afrodita rompió su alma y, hundida por su dura desgracia, en el techo de su habitación nupcial” suspendió un lazo y lo ajustó “a su blanco cuello, sintiendo vergüenza ante su cruel destino, por preferir una fama gloriosa y por liberar a su corazón del amor que la atormenta[ba].”⁶⁸³

Recién llegado del oráculo de Delfos, coronado de guirnalda y con semblante feliz, Teseo se entera de la muerte de un familiar suyo. El diálogo euripideo, habilidoso en la disimulación de lo terrible, se desliza en el intercambio de preguntas y respuestas con el corifeo quien le señala el cadáver de su esposa. En una de sus manos, pendiente de un lazo, se hallaba una tablilla donde estaba inscrito el motivo de su muerte: Hipólito.⁶⁸⁴ Sin esperar al comentario de los adivinos y en ausencia de los implicados, Teseo se dejó someter por la furia de un veredicto incompleto. Pensaba que Hipólito había violado a su esposa, mancillado el lecho paterno, traicionado a su stirpe. No hablaba con claridad, hiperventiló ante el horror de haber criado al individuo que manchó su hogar.

De pronto, recordó que Posidón, su padre, le debía uno de tres favores. Dos los había usado contra Sinis y Escirón (famosos salteadores de caminos) durante el trayecto hacia

⁶⁸² E. *Hipp.* 616-668.

⁶⁸³ E. *Hipp.* 768-776.

⁶⁸⁴ E. *Hipp.* 856.

Atenas. Teseo, por entonces, se encontraba en la vía del reconocimiento como héroe y, por tanto, debía demostrar no sólo su valor, sino la inclinación útil debía a su ciudad. Recuérdense los trabajos de Heracles y el simbolismo civilizatorio que tuvieron sus gestas en todo el mundo conocido. Por ello, con razón Alfonso Reyes dejó dicho: “Así los desfiladeros propicios al bandolerismo, a las asechanzas de Sinis, Escirón y Procusto, salteadores legendarios que infestaban las rutas y con los que acabó el pacificador Teseo.”⁶⁸⁵

El otro, reservado por el destino, lo ocupó para matar a Hipólito: “No podré detener en las puertas de mi boca la infranqueable y mortal desgracia! ¡Ay, ciudad! ¡Hipólito se atrevió a violentar mi lecho, deshonorando la augusta mirada de Zeus! ¡Oh padre Posidón, de las tres maldiciones que en una ocasión me prometiste, mata con una de ellas a mi hijo y que no escape a este día, si las maldiciones que me concediste eran claras!”⁶⁸⁶ Teseo, después de invocar el terrible mal para su hijo, remató: “Y además le expulsaré de esta tierra y recibirá el golpe de uno de estos dos destinos: o Posidón le enviará muerto a las moradas de Hades, por consideración a mis súplicas, o expulsado de esta tierra, errante por un país extranjero, soportará una vida miserable.”⁶⁸⁷

Entre lágrimas y explicaciones no escuchadas, desterró a Hipólito. Se encontraba en las proximidades de la ciudad, sobre las costas que estaban tranquilas, seguido por sus amigos que no deseaban que abandonara los dominios de su padre. A bordo de su carro y asiendo las bridas de su caballada, deseó emprender su camino hacia el ostracismo hasta que un prodigio interrumpió sus planes. Una ola gigantesca se aproximó hacia ellos y vomitó un monstruoso toro salvaje. Toda la tierra se llenó con el espantoso mugido y provocó el miedo de las yeguas. Hipólito, a pesar de su fuerza y habilidad, no pudo controlarlas: “Todo era un montón confuso: los cubos de las ruedas volaban hacia arriba y los pernos de los ejes, y el mismo desdichado, enredado entre las riendas, es arrastrado, encadenado a una cadena inextricable, golpeándose en su cabeza contra las rocas y desgarrando sus carnes, entre gritos horribles de escuchar.”⁶⁸⁸

Una felicidad momentánea se posó en Teseo. Las plegarias hacia Posidón, decía, habían sido escuchadas. El compromiso del dios marino con su hijo había finalizado. Y a qué precio. Teseo, ebrio de triunfo, luego de escuchar la desgraciada historia de Hipólito, mandó

⁶⁸⁵ Reyes, *Obras*, T. XVI, p. 139.

⁶⁸⁶ E. *Hipp.* 884-891.

⁶⁸⁷ E. *Hipp.* 893-898.

⁶⁸⁸ E. *Hipp.* 1230-1240

traerlo para que, viéndolo con sus ojos, sus palabras y el acreditado castigo divino, probaran el presunto crimen contra el lecho paterno.⁶⁸⁹ Encima del palacio, armada con arco y flechas en el carcaj, apareció Artemisa para revelar a Teseo lo mal que obró. En su mensaje, le anticipó que no iba a remediar nada, antes bien, añadiría más dolor a su situación. Gemiría oyendo sus palabras, maldiciendo las bendiciones con las que lo honró Posidón y dirigiendo su dolor hacia Afrodita, que sació su ira contra Hipólito a través de la muerte de Fedra. El rey ateniense, transido por los resultados de sus propias acciones, escuchó cómo condenó injustamente a su propio hijo.

En brazos ajenos, Hipólito llegó a la residencia de Teseo donde ya lo esperaba con la verdad en la mano. Artemisa sentenció que el desconocimiento era la primera falta de toda esta serie de horrores, pero también el medio para excusarlo de su responsabilidad homicida. La diosa, además, le participó del dolor que ambos sentían: la muerte de Hipólito representaba la muerte de un hijo natural en la persona de Teseo, así como la de un hijo espiritual en Artemisa quien perdía a su más piadoso devoto. «¡Estoy muerto, desdichado, ay de mí!», se quejaba Hipólito, «Los dolores traspasan mi cabeza, la convulsión se lanza sobre mi cerebro»,⁶⁹⁰ mientras languidecía en presencia de la diosa y de Teseo. Ella, quien no debía presenciar ni agonizantes ni muertos, se retiró no sin antes hacerle sentir el amor de quien bien le quería. Teseo, por su parte, rogaba el perdón de su hijo para no ser condenado por el filicidio. La última de las noblezas de que fue capaz Hipólito, fue la de perdonarlo mientras se abrían las puertas del Hades para recibirlo. Eurípides cerró la tragedia diciendo: “Este dolor común llegó inesperadamente a todos los ciudadanos. Será arroyo de infinitas lágrimas. Las noticias luctuosas, cuando se refieren a los poderosos, más tiempo ejercen su poder.”⁶⁹¹

Si de horrores a poderosos se trata, el ejemplo de Edipo nuevamente puede citarse. Y si a eso se le suma la inconveniencia de que esos males se extiendan a toda la ciudad, *Las fenicias* resultan muy a propósito para ilustrarlos. Esta obra de Eurípides es la más extensa de su producción. El tema referido al ciclo tebano, ya tratado por Esquilo y Sófocles en sus respectivas tragedias, es tratado con la singularidad que acostumbraba el poeta salaminio. Fechada por la tradición hacia el 410, quizá refleje la profunda angustia ateniense de los asedios y la guerra de desgaste iniciada veinte años atrás. Sin embargo, el elemento más importante puede ser la personificación de los dirigentes políticos que carecían de escrúpulos.

⁶⁸⁹ E. *Hipp.* 1265-1266.

⁶⁹⁰ E. *Hipp.* 1350-1355.

⁶⁹¹ E. *Hipp.* 1463-1466.

Y es que aquí reside lo atractivo del tratamiento del material mítico que en manos de Eurípides adquiere nuevos alcances: es absoluta innovación.⁶⁹²

Por principio, Yocasta se encontraba con vida. Se suponía que después de habérsele revelado el matrimonio con su propio hijo se quitó la vida. Pero en la versión de Eurípides conjuga un papel de mediadora de conflictos. Asimismo, ella misma mencionó en su largo prólogo que Edipo se hallaba en el interior del palacio, oculto bajo cerrojo, para que su infortunio quedara olvidado; en la contemplación de la nada, de la auto infligida ceguera le impedía ver, se la pasaba desvariando sobre su desgracia e imprecando a sus hijos, Polínices y Eteocles, lanzándoles las maldiciones que conocía el público ateniense.⁶⁹³ Por otro lado, Antígona apareció en esta versión en un papel de distinta naturaleza a la que acostumbró Sófocles. Estaba interesada en divisar el ejército argivo que ya rodeaba Tebas para derribar las puertas, trabar combate, vencer a los cadmeos y colocar en su trono a Polinices en lugar de Eteocles.

Hay un parangón entre este pasaje y el Canto Tercero de *La Iliada*, donde Helena explicaba a Príamo la disposición de las columnas griegas que se posicionaban ante las murallas de Troya. En este caso, Antígona reconoce a los principales jefes de la expedición argiva contra Tebas. Desfilan ante su mirada Hipomedonte, Tideo, Partenopeo, Etéoclo, Anfiarao, Capaneo y Polinices, quien ingresa a la ciudad con sigilo para conferenciar con su madre. En el trayecto se encuentra con un grupo de esclavas fenicias (de ahí el nombre); se regocijan de verlo, no escatiman albricias al saber que entre Polinices y ellas hay un parentesco remoto.⁶⁹⁴ Finalmente, Yocasta y el rey despojado por su hermano Eteocles, versaron sobre las amarguras del destierro.

Este era un asunto de la máxima importancia. Si se considera la situación por la que atravesaba Atenas hacia el 410, probable año de su representación, no extrañará el hecho del énfasis que pone Yocasta en el tema del ostracismo, la imposibilidad de ser un ciudadano en forma manifestado en la *παρηγορία*. Esta era, literalmente “decir todas las cosas”, es decir, una actividad verbal que implicaba una relación específica y personal con la verdad donde el hablante hacía uso de la libertad, escogiendo con cuidado la oportunidad del uso de la persuasión y el silencio⁶⁹⁵. Del mismo modo, subyace en esta idea el amor patrio, motor de

⁶⁹² Morin, “Pourquoi des Phéniciennes?”, p. 25.

⁶⁹³ E. *Ph.* 65 ss.

⁶⁹⁴ E. *Ph.* 295 ss.

⁶⁹⁵ Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, p. 46.

las acciones que lo han llevado hasta las puertas de su antiguo hogar. Polinices estaba convencido de que su lucha era legítima, patriótica, justa. Yocasta, en el marco de la tragedia familiar, segura de que era la larga sombra del odio divino contra la estirpe de Edipo. A un individuo promedio de esta época, sin demasiadas tribulaciones, con alguna seguridad y ya poco acostumbrado a las cuestiones nacionalistas o patrióticas, podría parecerle inverosímil que alguien le preguntara qué se siente estar privado de la patria, que si considera un gran mal no tenerla o incluso si sabe qué es estar desterrado de algún sitio. Pero para un ateniense inmiscuido en cuestiones políticas, acusado de quién sabe qué delitos contra la democracia ateniense o conspirar contra algún rencoroso político, el no tener patria o estar fuera de ella era lo peor que le podía pasar a un ciudadano libre de Atenas.⁶⁹⁶

Para Polínices, ser apátrida es un mal que no puede expresarse. Lo más duro del destierro es no tener la libertad de hablar ante un pueblo que no es el suyo. Angustia suprema es alimentar el espíritu con la esperanza de algún día volver. Por último, la desgracia propia hace ver en la profundidad del abismo que el noble linaje nada vale ante el infortunio, indicador de la autenticidad de los amigos quienes corren ante la posibilidad de verse arrastrados por la adversidad. Al final, si alguna posibilidad hay de mejora, el orgullo cede para obtener el favor amargo, pero necesario, de los interesados en obtener algo ayudando.⁶⁹⁷ Esta situación trató de ser remediada por Yocasta con nulos resultados, pero en el desarrollo de la disputa entre Eteocles y Polinices se revela el aticismo de la ironía clásica.

Polinices argüía el derecho a poseer lo que el acuerdo entre ellos señalaba, esto es, detentar el poder hasta por un año para luego cederlo al hermano. Eteocles faltó a su juramento y ya no devolvió el trono. Expulsado de su patria, acogido por Adrasto y casado con la hija de este, levantó un ejército para volver a Tebas con el objetivo de restaurar el orden. La acción de Eteocles legalizaba el alzamiento del hermano inconforme, pero daba una oportunidad a la ciudad representada por su actual rey para negociar la paz y evitar su destrucción. Las fenicias, presentes en este intercambio, consideraron que su pretensión era sensata.⁶⁹⁸ Pero el rey de Tebas se dejó aconsejar por una divinidad odiosa. La ambición, la ambición del poder por el poder, el ejercicio de ese poder sin más freno que su antojo, predominó sobre la sensatez que tanto invocaba Polinices.

⁶⁹⁶ Signes Codoñer, *op. cit.* p. 116.

⁶⁹⁷ E. Ph. 379-446.

⁶⁹⁸ E. Ph. 497.

Esta actitud correspondería modernamente a una suerte de golpe de estado. En rigor, Eteocles podría ser considerado un “golpista”, tal como lo han señalado algunos curiosos estudios recientes⁶⁹⁹ que comparan su figura con la que construyó Esquilo en *Los siete contra Tebas* y a la luz de la inestabilidad política de Latinoamérica. Pero, aunque podría parecer increíble, Eteocles tiene razón en aferrarse al poder apelando a la defensa patria frente a un ejército extranjero que quiere dominarla. Desde luego que este argumento pierde su fuerza al considerar que ha sido Eteocles el primero en vulnerar el convenio con Polinices. Más aún: él mismo declara sin pudor el ignominioso motor de sus acciones: “Llegaría hasta las salidas de los astros del cielo y bajaría al fondo de la tierra, si fuera capaz de realizar tales acciones, con tal de retener a la mayor de las divinidades: la Tiranía. Así, pues, ese bien, madre, no estoy dispuesto a cederlo a otro en lugar de conservarlo para mí. ¡Cobardía sería, en efecto, que uno, perdiendo lo más, recogiera lo menos!”⁷⁰⁰ Lo crudo de la imagen recuerda, sin duda, a los más terribles pasajes de la obra de Shakespeare, aquellos donde corre la sangre, donde la muerte es desatada por las ambiciones desmedidas como las que se ven en la tetralogía dedicada por el dramaturgo inglés a los reinados de Ricardo II, Enrique IV y Enrique V.

Yocasta, quien no puede creer lo que escucha, recomienda no abandonarse a la codicia y, en cambio, ceder ante la equidad como una forma de preservar la ciudad: “¿Por qué a la tiranía, una injusticia próspera, la estimas en extremo y la consideras magnífica? ¿Por qué te vean con grandes hombres? Bien vano es. ¿Es que acaso quieres penar mucho con tal de tener mucho en tu palacio? ¿Qué es eso de más? Sólo un nombre. Puesto que lo suficiente para la vida les basta a los sensatos.”⁷⁰¹ Esta tendencia moderadora de las pasiones es frecuente en Eurípides. En la anterior tragedia sometida al análisis, en boca de Fedra afirmaba: “Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien.”⁷⁰² Y en otra parte, tratando sobre la vergüenza de las cosas ajenas a la virtud: “Una de las cosas más sensatas que pueden hacer los mortales es cerrar los ojos a lo que no es honroso.”⁷⁰³

⁶⁹⁹ Vid. Moreira, “*Etéocles golpista?: uma comparação entre Os Sete contra Tebas de Esquilo e As Fenícias de Eurípides*”, pp. 117-134.

⁷⁰⁰ E. Ph. 504-509.

⁷⁰¹ E. Ph. 550-554.

⁷⁰² E. Hipp. 380-383.

⁷⁰³ E. Hipp. 466.

Pese a los constantes llamados a la concordia fraterna, nada funcionó.⁷⁰⁴ Eteocles se obstinó en defender el derecho a defender una ciudad sitiada por un enemigo que antes fue hijo de Tebas. Es más, estaba dispuesto a ver reducida a cenizas la casa paterna y toda la patria antes que entregarle el cetro a su hermano.⁷⁰⁵ Polinices, por su parte, insiste en su derecho a defender su derecho a reinar sobre Tebas, ver a su padre, a sus hermanas, a su familia, sin que nada ablande o incline el ánimo bélico de Eteocles. El camino hacia la destrucción estaba señalado. Echado más allá de las murallas tebanas, Polinices se preparó para el asalto de la polis, en tanto Eteocles diseñó la estrategia defensiva junto a Creonte, hasta que llegó el momento de preguntar a Tiresias el destino de sus esfuerzos.⁷⁰⁶ Terrible fue la revelación del único modo de vencer a los argivos invasores: Creonte debía sacrificar a Meneceo, su hijo, para atraer el galardón de la victoria. Tiresias indica la forma en cómo ha de sacrificarse, pero Creonte se niega a ello ofreciéndose incluso a morir en lugar de su hijo.⁷⁰⁷ Pero Ares, ofendido por la muerte del dragón terrígena que dio origen a los cadmeos, exigía la muerte de un descendiente puro de aquella raza surgida de los colmillos del animal legendario.⁷⁰⁸

En atención a los designios divinos, así como corresponder perfectamente al sentimiento patriótico, Meneceo decidió engañar a su padre haciéndole creer que huiría para salvarse. Esta vez no había una Macaria que se inmolará oportunamente para salvar a la hija de Demofonte ni una Ifigenia que ofreciera la vida para asegurar la victoria de Agamenón en Troya. La realidad, en cambio, era otra. Meneceo pensaba que se ponía “en camino para ofrecer un presente de muerte no indigno a esta ciudad. Y apartaré a este país de la postración. Si tomando cada uno a su cargo todo el bien que pudiera lo llevara hasta su cumplimiento y lo aportara al bien común de la patria, las ciudades experimentarían muchos menos daños y gozarían en el futuro de felicidad.”⁷⁰⁹ ¡Cuán necesitada estaba Atenas de semejante actitud en vísperas de los terribles acontecimientos que derribaron momentáneamente la democracia! Los siniestros y últimos años de la guerra del Peloponeso trajeron más amarguras que ninguna otra época desde la invasión persa setenta y ochenta años antes.

⁷⁰⁴ E. *Hipp.* 559-586.

⁷⁰⁵ E. *Hipp.* 624.

⁷⁰⁶ E. *Hipp.* 767.

⁷⁰⁷ E. *Hipp.* 865.

⁷⁰⁸ E. *Hipp.* 930 ss.

⁷⁰⁹ E. *Hipp.* 1013-1018.

«El hijo de Creonte», dice el mensajero que cuenta el final de Meneceo a Yocasta, «el que ha muerto por salvar al país, erguido en lo alto de la muralla se traspasó la garganta con su negra espada salvadora de esta tierra.»⁷¹⁰ A continuación, Eurípides se toma la licencia de narrar la batalla al estilo de *La Ilíada*, llevándose la peor parte Capaneo cuya muerte rebasa cualquier otra descripción fatal en alguna obra de esta naturaleza: “...cuando ya se trasponía el parapeto de la muralla, le alcanza con su rayo Zeus. Retumbó la tierra, como para espantar a todos. Desde lo alto de la escala, [partieron disparados lejos unos de otros sus miembros, sus cabellos hacia el Olimpo, su sangre hacia la tierra, y, los brazos y extremidades como la rueda de Ixión], rodó. Y se desploma en tierra abrasado, cadáver.”⁷¹¹ Este exceso, como lo señalan la mayoría de las versiones en castellano, es sospechoso por no corresponder al espíritu dramático de Eurípides. Los filólogos han considerado desde principios del siglo pasado que se trata de una interpolación, bastante competente, pero en todo caso demasiado lejos de la provocadora costumbre de Eurípides.⁷¹² Para un lector mexicano, habituado a la normalización de la violencia y la lectura consuetudinaria de encabezados en los diarios donde lo que abundan son, precisamente, descabezados, ya no impacta. En cualquier caso, resulta llamativa esta inserción en *Las fenicias*, ya que sirve para tensar la trama y desembocar en noticias aún peores.

Por eso el mensajero concluye abruptamente su narración. No quiere continuar con el horror. No desea participar de lo que viene. Evita pronunciar lo que su percepción le advierte: la muerte de los dos hermanos que están a punto de matarse uno al otro. Yocasta, insistente, le arranca el presentimiento y se dirige al campo de batalla junto con Antígona. Esta, muy distinta a la sofoclea, tampoco quiere presenciar la muerte de sus hermanos, ya por recato, ya por decoro, ya por la vergüenza de pertenecer a una estirpe maldita. El coro, por su parte, eleva cantos de muerte, sonidos de tormentosa melodía, mientras Creonte entra al palacio cargando el cuerpo de su hijo sacrificado. Le informa sin dilación que Yocasta y Antígona fueron para evitar el combate entre Polinices y Eteocles. En vano fue. Polinices fue herido de muerte por Eteocles; éste, creyéndolo muerto y celebrando una anticipada victoria, fue muerto por su adversario. El vivo fue matado por el muerto: “Entonces Eteocles recordó y aplicó un ardid tesalio, que sabía por frecuentar la región. El caso es que, cediendo de su constante empuje, lleva hacia atrás su pierna izquierda, observando con cautela los huecos

⁷¹⁰ E. Ph. 1090-1093.

⁷¹¹ E. Ph. 1173-1187.

⁷¹² Kitto, *Tragedia griega*, p. 379.

del vientre y, adelantando la pierna derecha a la altura del ombligo le hundió su espada y la hincó entre sus vértebras. Entonces se dobla por la mitad, abatido, Polinices y cae entre borbotones de sangre.” Y la inesperada muerte se ciñó finalmente sobre él: “Eteocles, pensando que ya tenía el poder y había vencido en la batalla, arrojando al suelo su espada, iba a despojarle, sin prestar atención a su persona, sino sólo al botín. Esto precisamente le perdió. Porque, aunque respiraba aún apenas, conservaba su hierro en la mortal caída, y, con gran esfuerzo, logró sin embargo hincar la espada en el hígado de Eteocles el ya derribado Polinices.”⁷¹³

La victoria no se decidió por ningún bando. A pesar de eso, los combatientes siguieron luchando por obtener el botín ajeno. Unos decían que Eteocles había vencido. Otros, que Polinices fundaba su victoria por haber dado el primer golpe. Los más sólo se miraban entre sí. El momento más terrible lo representó Yocasta. Superviviente a su propia desgracia, viva en la trama de Eurípides, encontró su final en medio de sus hijos: “Su madre, al presenciar esta desdicha, abrumada por el sufrimiento, arrebató de entre los cadáveres una espada e hizo algo espantoso: se hundió la hoja en medio de la garganta y entre sus dos seres más queridos yace muerta rodeándolos a ambos con sus brazos.”⁷¹⁴ A su alrededor, el fragor de la batalla no se detenía. Los ejércitos colmaban de muertos los campos donde antes sólo había polvo y viento. Innumerables muertos caían por fuerza de las lanzas; incontables eran los que huían de las murallas y torres de Tebas. Conforme se silenciaban los clamores, los dánaos invasores levantaban trofeos dando gracias a Zeus, y los tebanos, agradecidos por sobrevivir a la invasión, despojaban a los muertos de sus escudos, espadas y armaduras.⁷¹⁵

En medio de todos estos sufrimientos estaba Antígona. No le quedó más remedio que contemplar los cuerpos inertes de sus familiares. «De sus heridas» exclamaba con dolor a Edipo, «caía ya fría y letal una libación de sangre que recibía Hades y ofrendaba Ares. Arrebatando a los muertos una broncea espada la hundió en su carne, y en su pena por sus hijos cayó entre ellos. En este día todas las tristezas, padre, convocó sobre nuestra casa un dios que esto ha concluido»⁷¹⁶ El héroe que mató a la Esfinge, en la versión de Eurípides, salió de las sombras donde habitaba para contemplar con su tacto y su oído, el triste remate de su trágica existencia. Avejentado, grisáceo, famélico, débil y cojo, extendió sus manos

⁷¹³ E. *Ph.* 1404-1421.

⁷¹⁴ E. *Ph.* 1455-1459.

⁷¹⁵ E. *Ph.* 1470 ss.

⁷¹⁶ E. *Ph.* 1468-1581.

para consolar a su hija y partir al destierro decretado por Creonte. Antígona, por su parte, juró no dejar insepulto a su hermano acusado de traición, pero esa es otra historia.⁷¹⁷ Un guiño especial de Eurípides a Sófocles. En la parte final, Edipo decide partir de Tebas hacia Colono, en las inmediaciones de Atenas, donde ha de morir.⁷¹⁸

No cabe duda de que se trata de una obra bastante extraña. Es la más extensa dentro de la superviviente producción de Eurípides. No parece una tragedia. Ni siquiera la trama lo admite. Se trata más de un drama moderno, alejado de los cánones estilizados de Esquilo y aún de Eurípides. La mirada del historiador, y de cualquier lector atento, identificaría cinco actos y la sucesión de cuadros que cuentan una historia, es decir, no formulan una idea trágica y por eso su trama presenta ese aspecto extendido. Además de las novedades citadas, llama mucho la atención el cuidado con que narran los combates singulares y el cúmulo de emociones horribles que se suceden una tras otra hasta el final.

Lo que en dramaturgia se llama “unidad de acción”, aquí es bien perceptible en cada uno de los cuadros. Ello explica por qué el material mitológico adquiere esas formas, transgrede a la leyenda misma y ofrece un desenlace tan espectacular como el que ofreció a su modo Sófocles. Edipo, en la prematura ancianidad, caminó entre penumbras, recordando en vano sus éxitos de antaño. De cualquier modo, la desgracia lo alcanzaría, aún si hubiera actuado con aquella nobleza que en él se convirtió en locura. Y a esa sumatoria de malestares, se le sumaron las que su condición de gobernante le atrajo. Edipo no pudo escapar a las complejidades del poder.⁷¹⁹ Decretado su exilio, marchó para soportar su destino, musitando la llorosa plegaria de un final que no llegó y esperaba que llegara.

Edipo, vencido por los años. Antígona, atormentada por el destierro. Los argivos, derrotados y huidos. Las madres de los muertos, los huérfanos y las viudas que fueron hijos y esposas de los muertos. Todos encontraron cabida en la Atenas donde reinaba Teseo. Después de *Las fenicias*, la tragedia de *Las suplicantes* es la continuación lógica de la guerra tebana en este ciclo heroico dominado por la maldición labdácida y sus consecuencias.

Sobre la historia de su composición y la fecha de su puesta en escena se ha discutido mucho. Las fechas aproximadas que da la tradición va de los años 424 a 421, señalando siempre 423 como el año de su probable representación ante el público ateniense. Los datos que han permitido inferir esto han sido tomados de algunas aseveraciones pronunciadas por

⁷¹⁷ E. Ph. 1680.

⁷¹⁸ E. Ph. 1705.

⁷¹⁹ E. Ph. 1760.

Teseo y Adrasto, personajes predominantes de *Las suplicantes*, referidas a la locura que es la guerra, las ventajas de la democracia frente a la tiranía y los agradables frutos de la paz, así como el respeto a las leyes divinas vinculadas con los ritos funerarios, la obligación moral de defenderlas y la honrosa actuación que supone su defensa ante los impíos. Los historiadores dedicados a la antigüedad han creído que *Las suplicantes* reflejan los hechos relacionados con la batalla de Delio durante el invierno de 424.

En esa ofensiva ateniense contra el norte participaron, Sócrates y Alcibíades, quien le salvó la vida al filósofo según cuenta Platón en *El Banquete*.⁷²⁰ Atenas, que se encontraba recuperándose de la plaga que se llevó a Pericles, deseaba extender su influencia por el septentrión continental. Para ello, consideró que el establecimiento de un puesto de avanzada en Delio pondría en aprietos a Tebas, aliada de Esparta. El siguiente paso sería no sólo la instauración de la democracia en esa zona, sino el dominio de las ciudades circundantes, como Sifes y Queronea, para debilitar a sus adversarios lacedemonios. Tucídides, que narra este episodio de la guerra arquidámica durante la primera fase de la guerra peloponesa, aduce diversas razones por las cuales Atenas perdió frente a Tebas.⁷²¹

Por principio, la operación consistía en un ataque simultáneo en tres frentes: uno interior y los otros dos exteriores. Atenas infiltró en Queronea y Sifes algunos partidarios a manera de quinta columna con el fin de soliviantarlas e inclinar su simpatía hacia los atenienses, quienes les impondrían el régimen democrático. Desde el exterior avanzarían por tierra las falanges para tomar y fortificar Delio, pequeña localidad con un santuario importante; asimismo, las naves atenienses se flotarían por el Egeo con dirección a Delio para reforzar a los soldados que ya se encontrasen ahí. La última acción conjunta radicaría en avanzar y hacer de esta operación triple un solo golpe. Empero, un traidor reveló los planes de los atenienses y puso sobre aviso a los tebanos, quienes los asediaron en Delio con ayuda de fuerzas venidas de toda Beocia durante algunas semanas. Viéndose superados en número y sorprendidos por una caballería por la retaguardia, los invasores se rindieron. Tucídides afirmó que, además de ello, la poca coordinación y el desorden de la campaña también fue un factor importante en esta derrota.

Lo interesante de la cuestión es el resultado peculiar, pero este no reside precisamente en si la derrota fue grande o pequeña para los atenienses, sino la disputa que vino a

⁷²⁰ Pl. *Smp.* 221 e.

⁷²¹ Th. IV, 89 ss.

continuación. Los tebanos victoriosos mandaron un heraldo a la capital ateniense para hacerles saber que violaron las leyes sagradas al convertir un santuario en fortaleza y, por ello mismo, contaminaron las aguas sagradas utilizadas para las abluciones. De tal manera que, siendo el agravio militar y sagrado, deben aceptar la transgresión como una condición para retirarse junto con sus muertos, heridos y prisioneros. Por su parte, los atenienses consideraron inaceptable el delito que se les imputaba, pues si de impiedad se trataba, los tebanos lo eran mucho más al condicionar la entrega de sus caídos de esta forma. Los atenienses se replegaron hacia el sur con sus muertos y la amargura de un orgullo deshonrado que incidió decisivamente en la citada Paz de Nicias hacia el 421, fecha en que se sitúa el extremo de la representación de *Las suplicantes*.

Los paralelismos entre este episodio de la guerra y el tema de la obra no han dejado de señalarse. Temas como la guerra justa, el pacifismo, los deudos de los muertos, la piedad, el amor absoluto, el respeto a las leyes divinas y la oposición conceptual entre democracia y tiranía, han sido puestos en segundo lugar por la poca complacencia que los críticos han sentido hacia esta pieza, considerada de poco mérito en comparación a las demás que sobrevivieron. Sobre *Las suplicantes* han dicho de todo: desde que se trata de un panfleto político a favor de Atenas hasta que es una obra descuidada.⁷²² Otros, en cambio, han visto en ella una obra de arte⁷²³ donde abundan fórmulas cautivadoras que hacen uso de giros literarios elegantes, evidenciada en algunos pasajes cuyo resplandor atrajo la atención de los más diversos autores de la antigüedad, quienes no dudaron en citarlo en infinidad de obras que sobrevivieron y se recuerdan, irónicamente, sólo por citar a Eurípides.

Esta postura no requiere de mucha abundancia de citas librescas. Basta con mirar el argumento con que abre la tragedia: la escena es en Eleusis, el coro se compone de mujeres argivas, madres de los campeones caídos en Tebas... El drama es un elogio de los atenienses. ¿Y qué no el género entero es un elogio a su cultura, a su potencia sapiencial y al involuntario mérito que alcanzaron en este aspecto? El drama griego, y el arte de esta cultura en general, es un absoluto logro intelectual, originado en la parte intuitiva de la mente que devino en alturas impensables de lo que llamaron “el milagro griego”.⁷²⁴ Pero más allá de este panegírico (que lo es), lo cierto es que casi nadie se ha resistido a vincular acontecimientos históricos con dramas trágicos, porque para resolver el problema del contenido de esta clase

⁷²² Gener, *El intelecto helénico*, pp. 93-111.

⁷²³ Voltes, *El teatro griego*, p. 112.

⁷²⁴ Vidal-Naquet, *La democracia griega: una nueva visión*, p. 210.

de poesía se requiere de un juicio estético, fijando una línea que indique al sujeto que escribió con el alma que lo inspiró. La tragedia griega, queda claro, es un medio empleado como conducto para recordar convencionalmente sentimientos y pasiones cuya expresión es hallada normalmente por individuos que las supieron ver con claridad, las tradujeron en su lenguaje y las heredaron a la posteridad.⁷²⁵

Una vez esbozado el aspecto histórico que podría atañer a *Las suplicantes* de Eurípides, es momento de abordar el tema de la muerte en ella. Está regado por los cinco episodios que la componen, no hay duda. En cada uno de ellos adquiere un aspecto cada vez más terrible, es decir, el horror es ascendente. Es parte de la trama. Es el estilo euripidiano que logra mantener la tensión elevada a tal grado que, cuando se piensa que no puede alcanzar más altura, lo logra. En la primera escena, la madre de Teseo, Etra, se encuentra haciendo libaciones en el templo de Eleusis a donde han acudido los dolientes argivos. El coro compuesto por las madres de los caídos le insiste que convenza a su hijo, el rey de Atenas, de que les ayude a recuperar los cuerpos de los siete generales que cayeron en el intento de arrasar Tebas. ¿No es curioso el paralelismo entre esta obra y los hechos referidos? ¿No atrae la similitud entre el reclamo de los cuerpos atenienses regados en Delio y los argivos machacados por los tebanos al pie de sus famosas siete puertas?

Teseo arribó al lugar donde estaba Etra. Preocupado por los gemidos de sus acompañantes, pensó que un dolor la atravesaba. Pero no, eran los dolientes argivos que clamaban su ayuda a través de ella. Adrasto, el rey de Argos yacía derrotado al pie del templo. Aquí ocurre un curioso intercambio de argumentos en donde el político Teseo se impone: la guerra que emprendió fue imprudente, conducida con arrogancia, vista como un desafío a los dioses ante los ojos de toda Grecia.⁷²⁶ Y no sólo eso. Teseo hace ver la ironía trágica de lo que motivó a Adrasto a emprender una guerra que no era suya. El origen de su participación estaba en la obligación que contrajo cuando voluntariamente hizo su yerno al desterrado Polinices, sin atender a la correcta interpretación que mandaba casar a sus hijas con símbolos indescifrables.⁷²⁷ Tampoco hizo caso a sus adivinos, ni al crepitar del fuego ignorado cuyas lenguas no supo leer. Adrasto le dio la espalda a los dioses, así, a la ligera⁷²⁸ y por eso pagó con la deshonra.

⁷²⁵ Nietzsche, *Ensayos sobre los griegos*, p. 49.

⁷²⁶ E. *Supp.* 116.

⁷²⁷ E. *Supp.* 140.

⁷²⁸ E. *Supp.* 159.

El monarca ateniense juzga con dureza el actuar del rey argivo. Se pregunta por qué él y su pueblo tienen que cargar con sus desgracias. ¿Qué potencia, además de Atenas, podía ayudarlos? Esparta. Pero los espartanos, responde Adrasto, son un pueblo cruel y de carácter perverso; sus aliados, quizá no lo fueran, pero son pequeños y débiles.⁷²⁹ Este insulto no hace falta explicarlo. Teseo, ya que escuchó todo, se abstiene de ayudar. El coro lo anima. Le recuerda su obligación para con los dioses. Su madre, consciente de la valentía demostrada en el pasado, le hizo consciente de la fama que alcanzó por no mostrar indiferencia ante los grandes retos. La razón, su razón, se opone: no quiere aliarse con alguien que ha demostrado ser imprudente entre los imprudentes. Adrasto quiso ser más poderoso que los mismos dioses y por tener tanta arrogancia se conceptuó más sabio que los inmortales.⁷³⁰ Su madre insistía. Esta era una buena oportunidad para él y para la ciudad. Es más, su razón podía convertirse en una razón de Estado.

Ayudar a las madres de los argivos era un asunto divino y político. Trayendo sus cadáveres se les daría sepultura, obedeciendo las leyes supremas que mandaban ocultar bajo tierra a los muertos. El enfrentamiento con los tebanos era una necesidad de oponerse, mediante las armas, a aquellos que tratan de violar las tradiciones vigentes en toda la Hélade. Etra afirmó que “los Estados se mantienen unidos cuando todos protegen sus leyes.”⁷³¹ Ya se sabe cuán importante es la ley para los griegos, y si la de casa era de absoluta importancia, mucho más aquellas que definían al helenismo en su forma más perfecta y pura. La llegada de Adrasto no era casual. Era una provocación del destino. Los tebanos se habían puesto en el camino para demostrar que la fama cosechada por Teseo entre todos los griegos podía ser el azote de todos los malvados. Respecto a Atenas y al pueblo ateniense, no atender a los suplicantes constituía una posición irreflexiva, tendiente al peligro, insultados por los tebanos que en las personas de las refugiadas en el templo de Démeter y Perséfone donde se celebraban los ritos de más importancia en toda Grecia.⁷³² Sin más remedio, Teseo aceptó ayudar a las argivas para que recuperaran a sus hijos, primero dialogando y después guerreando.

Un heraldo, oportunamente enviado por los tebanos, pidió a los atenienses echar de su patria a los argivos. El motivo, su expedición fallida que terminó en desastre. La pena,

⁷²⁹ E. *Supp.* 186-187.

⁷³⁰ E. *Supp.* 215 ss.

⁷³¹ E. *Supp.* 311.

⁷³² E. *Supp.* 320-325.

vagar hacia su patria con el orgullo pulverizado. Pero Teseo no se dejó arredrar. No podía obsequiar tan oprobiosa petición de Creonte, rey de Tebas. El heraldo, tomándose una libertad inusitada para los que ejercían su oficio, azuzó el ánimo de Teseo discutiendo en temas de índole político. En este punto es donde se ubica un conocido diálogo que evalúa las bondades de la democracia y los vicios de la tiranía. Si Eurípides lo incluyó, es probable que no haya sido con el afán de “panfletear” a favor de Atenas, sino de poner sobre la mesa los fundamentos del régimen que, quizá, a sus ojos estaba degenerando. La prueba de ello era la caótica intervención en Delio donde los atenienses terminaron igual que los argivos... también frente a Tebas.

En la Atenas de Eurípides no mandaba un solo hombre y, por eso, era libérrima. El pueblo era el verdadero soberano que ejercía su poder mediante magistraturas anuales alternas. En este sistema no se otorgaba poder a la riqueza porque procuraba la igualdad de derechos ante las autoridades. Así, sus leyes escritas garantizaban la justicia tanto al pobre como al rico. En aquella Atenas, el débil podía contestar al poderoso con las mismas palabras si era insultado, es decir, el inferior podía vencer al superior si tenía de su lado a la justicia. Para el poeta salaminio, la libertad consistía en una sola frase: ¿quién quiere proponer al pueblo una decisión útil a la comunidad? El que se atrevía a hacerlo se llevaba la gloria, y el que no, se callaba. ¿Qué podía ser más democrático para el pueblo? El pueblo, repetía Eurípides en boca de Teseo, soberano absoluto del país, tenía su base conformada por ciudadanos jóvenes. Por esa razón, Atenas era poderosa, porque ensalzaba la gallardía de la juventud, fomentaba el respeto a las leyes; de la justicia y de la igualdad, cosechaban los frutos del bienestar como los campesinos recogían las espigas de los trigos durante la primavera.⁷³³

Sin oponer demasiados argumentos a favor de la tiranía, el heraldo resuelve terminar la discusión y dar completo el mensaje de su rey. Teseo no quiere la guerra. Invita a los tebanos dejar que los argivos recogieran los cuerpos de sus caídos. En caso de que se negaran, estaban advertidos de las consecuencias de no respetar las leyes sagradas. ¿Por qué se oponían? ¿Era tanto su odio a los invasores? ¿Acaso era demasiado grande el amor patrio violentado por los siete caudillos? Teseo ironizaba la extrema precaución cadmea: tenían miedo de humillar su suelo con aquellos despojos, se asustaban de pensar que esos cadáveres fueran la semilla en el surco de la madre tierra que engendraría a hijos vengadores de sus

⁷³³ E. *Supp.* 404-449.

padres muertos.⁷³⁴ Teseo instó a los tebanos enterrar a los muertos, dar el permiso a sus deudos de levantarlos so pena de incurrir en la ira a causa de una injuria pasada cuyo efecto sería un daño irremediable a toda la comunidad.

Pero no oyeron, no cedieron por el abultado orgullo que henchía su pecho victorioso. Aun así, los cadmeos tenían sus motivaciones. Acusaban, en primer término, de no corresponder a la diplomacia entre Estados. Era su deber echarlos de Atenas por ser agresores repelidos, huidos sin castigo, pero que no perseguían hasta allá por su condición de asilados en Eleusis. Asimismo, Atenas no debía participar en esta contienda que no era suya porque, según los tebanos, fea era su costumbre imperialista de meterse en todos lados.⁷³⁵ Por último, no debían violentar a Tebas, pues no había motivo por el cual suscitar un enfrentamiento entre dos Estados que no se habían agraviado hasta ese momento. Teseo alegó lo mismo del principio y marchó en persona para dirigir las operaciones contra la ciudad de Edipo, también exiliado y refugiado en Atenas.

El resultado para los impíos fue atroz. Teseo venció a Creonte. Todo fue un cúmulo de destrozos, de columnas de polvo que se elevaban por los cielos. Los guerreros eran arrastrados por las riendas de sus carros. Los cuerpos quedaban tendidos con la cabeza u los huesos triturados y sobre la tierra se abrían paso furiosos torrentes de sangre que coloreaban los arrabales de Tebas. Vencidas las puertas, el ejército ateniense trabó combate parejo con los tebanos. Creonte en persona tomó su escudo para dirigir un ala de su ejército. Unos morían, otros mataban. A veces empujaban, otras cedían. Teseo arengaba a sus hoplitas recordándoles el peligro en que ponían a la ciudad de Palas si perdían. Los bríos arreciaron y redujeron poco a poco a los tebanos hasta vencerlos. Al interior de la ciudad, lejos de la batalla, se extendió el clamor de la derrota de los suyos, seguido de la gritería de los jóvenes, mujeres y ancianos que se refugiaron en los templos para que no acometieran contra ellos. Pero el rey ateniense contuvo a sus huestes. Pudiendo tomar la ciudad, saquear sus bienes, esclavizar a su pueblo y quemar a Tebas hasta sus cimientos, no lo hizo. Decía ante propios y extraños que no había ido a arrasar una ciudad, sino simplemente a reclamar unos muertos.⁷³⁶

Los soldados de Polinices, Eteoclo, Hipomedonte, Partenopeo, Tideo, Anfiarao y Capaneo, fueron enterrados en los valles del Citerón, donde se alzaba la roca Eleuteris de

⁷³⁴ E. *Supp.* 545.

⁷³⁵ E. *Supp.* 577.

⁷³⁶ E. *Supp.* 685-726.

larga sombra, por mano del mismo Teseo.⁷³⁷ A estos héroes, con excepción del hijo de Edipo que había sido enterrado por Antígona, los trasladaron a Atenas. El ejército ateniense, mientras se dirigía a la ciudad, estaba convencido de que triunfó por los méritos de su régimen. Eurípides hace ponderar a Adrasto la instrucción de los auxiliares, es decir, una juventud educada en la gallardía y el pundonor donde la mención de la cobardía provocaba una vergüenza indecible. La democracia de Atenas enseñaba el valor a los ciudadanos con iguales métodos con los cuales se les instruía a los niños en materias que desconocían. Esos valerosos individuos, ejercitados en las armas y en las virtudes, salvaron a los argivos, a la ciudad y a Grecia entera en la defensa de las leyes y mandamientos sagrados que les eran comunes a todos los pueblos de la Hélade.⁷³⁸

Todo estaba llegando a su fin. Los cadáveres habían sido recuperados y cremados. La tensión dramática bajaba su intensidad. No había motivo aparente por el cual alargar el desarrollo de la trama. Pero la habilidad de Eurípides era tal que lo consiguió. Evadne, la viuda de Capaneo, decidió emprender una acción bella: inmolarse con el cadáver desmembrado de su esposo, apartado de los demás en una pira individual por haber sido matado por el sagrado rayo de Zeus.⁷³⁹ Desde lo alto de una roca, en el palacio donde crepitaba el cuerpo del héroe, se arrojó a las llamas para alcanzar a su amante hasta el Hades. Su justificación es delirante. Fatigada por el inacabable dolor de su pérdida, expresó: “A la carrera, en danza báquica, de mi casa he venido hacia ti para poner mi pie en la llama de la pira y en tu misma tumba, para en el Hades destruir mi apesadumbrada vida y los dolores de mi existencia. Pues es muy dulce la muerte cuando se muere con los que se ama si dios lo ha decidido.” Luego, fundió su cuerpo con el de Capaneo, disuelta entre las llamas de la purificación que los llevó ante el palacio de Perséfone, para desgracia de Ifis, padre de Evadne y de Eteocles.⁷⁴⁰

A este impactante final, le sucede una lánguida calma. Las madres de los líderes derraman incontenibles lágrimas ante las cenizas de los huesos de aquellos que antes amenazaron a Tebas. Niños en orfandad. Espantoso presente que no auguraba nada bueno en el futuro. Los agnados dolientes eran muertos en vida. Con la mirada fija en los tibios polvos de sus hijos y padres, quedaron con el corazón desecho entre sus manos. Del dolor pasaron a

⁷³⁷ E. *Supp.* 756-757.

⁷³⁸ E. *Supp.* 912-917.

⁷³⁹ E. *Ph.* 1173-1187.

⁷⁴⁰ E. *Supp.* 990-1031.

la ira. Prometieron venganza por sus muertos. Desvariaban entre ellos creyendo ver a sus amados. Sentían que era posible dejarles besos en sus mejillas y, sin embargo, toda su realidad era una suma de daños irreparables. Tenían esperanza de que la justicia divina les asistiera en el futuro. Teseo, quien decide dejarlos ir con las preseas de victoria, hace jurar que los argivos recordarán el favor que los atenienses les han hecho. Asintiendo, pretenden alejarse hasta que aparece Atenea.

En esta ocasión no lo hizo para arreglar un entuerto, sino para tomarles eterno juramento para unir Argos y Atenas en reciprocidad y amistad: “Su juramento será que los argivos nunca marcharán con armas enemigas contra esta tierra y que, si otros vienen, opondrán sus lanzas para impedirlo. Si atacan conculcando el juramento, que de nuevo la tierra argiva perezca de mala manera.”⁷⁴¹ Luego de una descripción sobre los ritos y la sangre exigida para sellar el juramento, los niños fueron obsequiados en su petición sobre una futura venganza: “Cuando lleguéis a la mocedad, destruid la ciudad del Ísmeno en venganza por la muerte de vuestros padres... Mas no debéis poner en marcha el ejército bronceo de los Danaidas, contra la muralla cadmea de siete puertas, antes de que el vello sombree vuestra barbilla. Vuestra venida les será amarga, pues os habéis criado como cachorros de león para destructores de su ciudad.” Y Atenea remata: “No será de otra forma. En Grecia os llamarán los Epígonos y seréis motivo de canto para los venideros: ¡tal será la expedición que conduciréis con la ayuda de dios!”⁷⁴² En toda la Hélade los cantaron, en efecto, y en esa dirección continuaron las historias del ciclo tebano, diez años después del fracaso de los siete contra Tebas, cuando la ciudad saqueada por Alcmeón, al mando de un ejército en donde se hallaba, por cierto, Diomedes, hijo de Tideo (rey de Etolia) y de Deípila (hija de Adrasto), el mismo que hirió en batalla al mismísimo Ares.⁷⁴³

La última de las tragedias que cierra este “ciclo heroico” y dentro de él al “ciclo tebano” de las obras de Eurípides, son las *Bacantes*. Entre las frases que los más avezados le han dedicado a esta pieza sobresalen aquellas que la definen como la más trágica de las tragedias del trágico más trágico de la antigüedad clásica. Ciertamente lo es. Si ordenamos cronológicamente su producción, podrá apreciarse un desvanecimiento de los motivos que Esquilo en su momento ocupó y un alejamiento notable con su contemporáneo Sófocles. Mostrada en su más nítida expresión, la interioridad de las pasiones del hombre común

⁷⁴¹ E. *Supp.* 1196- 1193.

⁷⁴² E. *Supp.* 1213-1227.

⁷⁴³ Hom. *Il.* V, 826 ss.

sustituyó a las acciones de los grandes héroes semi divinos. El énfasis en la lucha de los pueblos y naciones se trasladó al centro del corazón humano, lo cual implicaba el librar una guerra silenciosa con el alma de los hombres.

Bacantes fue escrita en algún momento de los últimos dos años de la vida de Eurípides. Murió sin haberla llevado al escenario, sin escuchar los diálogos de sus personajes. La posteridad afirmó que se trata del último destello de genialidad de un poeta brillante. A los que gustan de cierto romanticismo y erigen paralelismos de cierto efecto patético, sienten un placer indecible al pensar que *Bacantes* es como el “Requiem” de Mozart, compuesto en vísperas de fenecer, sin la posibilidad de mirar la partitura final, ni escuchar a las voces la ejecución de esta oscura misa de muertos que pasó a la historia nimbada de misterio. En el caso de Eurípides, su hijo se ocupó de llevarla a Atenas y montarla después de 406, año en que sitúa la tradición la muerte del poeta. Sófocles, su eterno rival, homenajeó a su adversario poético vistiendo de luto a los protagonistas de una tragedia que montó por aquellos días. Meses después, también él descendía al Hades y con ello se cerraba el ciclo clásico de la tragedia griega, algo que percibió muy bien Aristófanes en su citada comedia *Las ranas*.

Como se ha dicho en el lugar indicado, el cómico apeló a los tres más grandes poetas para resucitar el ánimo que condujera a la conquista de la gloria, como cuando los griegos vencieron a los persas en las guerras médicas, esta vez para imponerse a los espartanos. La razón para era por el evidente deterioro del espíritu griego a causa de la guerra desgastante que sostuvo contra Esparta. Eso es más que claro, aunque no lo más grave. Aunque pudiera parecer obvio que en un clima bélico las obras trataran de temas similares, no fue así en el caso de Eurípides. Es probable que haya estado harto de esa situación; que dudara de los resultados de la ilustración ática, que viera con asentimiento las críticas a los fundamentos de una democracia que degeneró en imperio. Nada de esto, sin embargo, puede probarse y sólo es lícito circundar sobre esto desde un punto de vista meramente hipotético.

Por otra parte, es adecuado hacer mención de Pella, ciudad de Macedonia donde pasó sus últimos días en la corte del rey Arquelao I. Este monarca ascendió al trono durante la desastrosa campaña siciliana de Atenas. Disminuida en su capacidad militar, con el ejército diezmado y las naves perdidas en el mar, Atenas estableció cordiales relaciones diplomáticas con la Macedonia de Arquelao. Aprovechando la situación de los atenienses, les vendió todo género de materias, especialmente madera, con la cual trataron de reconstruir la flota que antes le dio a Atenas la supremacía en el mar. Pero las diligencias de Arquelao no quedaron

simplemente en el ventajoso comercio con el que favoreció a la dirigente de la Liga Délica. Imitó en todo lo que pudo a la ciudad de los atenienses, fomentó la “helenización” de los pueblos que dominaba y hasta cambió de sitio la capital donde pretendió fundar un nuevo periodo para los macedonios. Los historiadores de la antigüedad afirmaban que el proceso de aculturación o ilustración que emprendió Arquelao I no tenía parangón con ningún otro monarca predecesor.

Atenas, por su parte, devolvió estos favores y homenajes a su cultura ayudándole en sus campañas contra los tesalios. Estas fueron las últimas acciones en las que demostró algo de vigor. Y así, mientras sucedía el crepúsculo ateniense, Macedonia atraía con sus novedades y aires frescos a toda clase de artistas y pensadores. Arquelao I, podría decirse, fue un rey ilustrado. Estaba consciente del valor que las artes y el pensamiento habían tenido para los atenienses de cincuenta años antes. Quería ser un nuevo Pericles, el “Pericles de Macedonia”, cuyas principales insignias fueran el valor en la guerra y la claridad en sus proyectos económicos, políticos y, por supuesto, culturales. Además de Eurípides que llegó en el 408, acudieron a Pella el poeta trágico Agatón de Atenas (que aparece departiendo en el *Banquete* de Platón), así como el pintor Zeuxis (el más famoso de su época, alabado incluso en los tiempos de Plinio el Viejo). Fundó certámenes religiosos y atléticos, participó de ellos y pretendió usarlos como propaganda de la nueva era que se vivía en Macedonia. A la par de esto, embellecía su capital, construía caminos para conectarla con la Grecia meridional; la protegió erigiendo fortalezas y aumentando el número de efectivos en su ejército. Fortaleció y amplió su comercio con otras polis, estableciendo convenios con ellas y acuñando moneda para facilitar las transacciones comerciales. A Eurípides sobrevivió un lustro, quizá un poco más. Su muerte nunca ha sido aclarada, ni las versiones sobre ella han sido satisfactorias.

En esa Pella de Macedonia transcurrieron los últimos años de Eurípides. Un extranjero distinguido como él se sentía como en casa por la obstinada imitación de las formas tradicionales de su cultura, sólo que con menos hastío que en Atenas por no estar agobiado por las calamidades de la guerra. En esa incipiente vida cultural, desarrolló su última obra en la que se advierten dos elementos importantes de la época y la obra que ayudan a entender la trama y el sentido de *Bacantes*. El primero es el regreso a los fundamentos de la tragedia arcaica, la de la época de Esquilo. Eurípides abandona los lineamientos característicos de la innovación en los materiales mitológicos de donde obtiene los personajes y las historias de sus tragedias.

En *Bacantes* se apega a la leyenda tradicional, devuelve al coro su primigenio papel activo que anuncia al protagonista los males contra los que ha de luchar y retorna a la majestad austera de los cantos que dividen los episodios de la historia. Si bien no desaparecen del todo las peripecias del alma, la acción en su concepto dramático vuelve a ser el centro donde gravitan los temas de la historia. El coro se mantiene en habitual contacto con la acción, y no como un mero exclamador de ayes. El ambiente de Macedonia, de relativa paz en comparación con Atenas, le permitió mudar los temas esenciales que inspiraban sus anteriores tragedias. Si *Bacantes* fue la última que escribió en estas condiciones, confirmaría el hecho de que las escritas en la famosa cueva de Salamina, por su ascendiente predominantemente bélico, privilegiaban a las pasiones más que a las acciones. En este caso, el conflicto, los contrastes, la ironía, la soberbia y la acción, son los andamios sobre la que se yergue el común infortunio que une a todos los personajes, acercándolos hacia la plenitud del género perfeccionado por Frínico y Esquilo.⁷⁴⁴

La guerra del Peloponeso, a decir de los estudiosos, alejó a la tragedia de sus primeros temas. Lo que en tiempos de los persas era un motivo de orgullo, luego fue pretexto de retirada. La de la época clásica con la Atenas imperial, racionalista e ilustrada, colocaron a las efusiones del alma, a las dudas sobre el mundo y los dioses, como el objeto de un género que decayó, a decir de Nietzsche, a tal grado de dar principio al final de toda una cultura. *Bacantes*, en todo caso, es una pieza litúrgica, enteramente dionisiaca. Los historiadores de la antigüedad buscan aquí los orígenes rituales de la tragedia, lo cual resulta una ironía si se toma en consideración que se trata de una obra realizada en el otoño de la cultura clásica y no de sus inicios, tal como cabría suponer de esta pretensión, máxime si fue escrita por el “destructor” del concepto trágico como lo conocieron los primeros poetas del siglo V.

La última tragedia de Eurípides inicia con un largo prólogo de Dioniso explicando sus orígenes y propósito en Grecia. Sus palabras manifiestan un apaciguado enojo que disminuye la intensidad conforme revela el camino que tomará su conducta. Se siente herido por haber sido excluido de los rituales, de las oraciones, del respeto a una divinidad como él a quien se debe la liberación humana.⁷⁴⁵ Por eso otro de sus nominativos era ἐλευθερος (eleuteros, el liberador, el liberal, el libre) porque “liberaba” la locura y éxtasis ritual que, aunque inducida por la ingestión del vino, era una pasión venida de fuera por ser divinamente

⁷⁴⁴ Rincón, “Frínico o la primera etapa de la tragedia griega”, p. 222.

⁷⁴⁵ E. Ba. 45 ss.

inspirada, lo cual explicaría también por qué, más allá de la interpretación etiológica, es considerado “extranjero”. Aún más: Dioniso es un dios presente en el panteón griego, en la poesía de Homero y Hesíodo, en el templo de Apolo en Delfos, en las fiestas cotidianas, y si es considerado extranjero no se debe a su origen asiático, sino a que muchos griegos lo rechazan en el interior de sus espíritus.⁷⁴⁶

Dioniso unía a esta enajenación el placer de la música. Los modernos progresos realizados por arqueólogos, musicólogos e historiadores europeos han logrado que conozcamos el sonido del aulós con sonido divergente que acompañaba la línea vocal entonados por los coros. A veces, cuando la suerte favorece, existe la oportunidad de escuchar en algún cenáculo académico inclinado a la melomanía, las interpretaciones musicales reconstruidas a partir de los fragmentos hallados en Hermópolis, Egipto. En 1892 se halló un fragmento del *Orestes* de Eurípides que titularon “κατολοφύρομαι” o “Viena G 2315”, menos inspirador que la palabra en griego cuyo significado es “lloro, lamento mucho”.

Al principio no se sabía qué significaban unas letras capitales superpuestas en los versos de la tragedia. Es más, principios de la década de 1930, cuando el helenista británico Wilfrid Perrett pretendió indagar en la música de la antigua Grecia le contestaban en la Royal Musical Association de Londres: “Guarda esas cosas. Nadie le ha encontrado pies o cabeza a la música griega y nadie lo hará. ¡Pretender hacerlo es una locura!”⁷⁴⁷ Sesenta años después, los profesores Martin West y Egert Pöhlmann documentaron la posibilidad de hacerlo asignando indicaciones precisas para el aulós con uso simultáneo de notas diferentes a la línea vocal melódica que parece funcionar a manera de contrapunto.⁷⁴⁸ Después de muchos rompederos de cabeza, el resultado que se obtuvo ha sido sencillamente genial. El simpático profesor de filología clásica en Oxford Armand D’Angour, logró hace menos de un lustro lo que antes negaba la historia: reconstruir un arte que se consideraba perdido. Él mismo reconoce que, aunque el papiro está datado hacia el siglo III de nuestra era, lo que contiene musicalmente hablando es lo más cercano a lo que pudieron oír los griegos en sus teatros.⁷⁴⁹

En ese contexto litúrgico musical, las acciones de Dioniso van perfilando el castigo que tendrá aquel que niega su divinidad, que no lo acepta entre las festividades religiosas, que duda de la utilidad de sus cualidades, lo considera extranjero y reciente. El viejo rey

⁷⁴⁶ Dodds, *Los griegos y lo irracional*, p. 53.

⁷⁴⁷ Mathiesen, *Apollo’s Lyre*, p. 5.

⁷⁴⁸ West, *Analecta Musica*, pp. 1-54.

⁷⁴⁹ D’Angour, “The New Music: So What’s New?”, pp. 264-283.

Cadmo y el adivino Tiresias, agentes respetuosos de la tradición, se encuentran con Penteo, ensoberbecido por su ilustración al grado de insultarlos por llevar los atavíos bacantes.⁷⁵⁰ Para el joven monarca, es una desgracia la llegada de Dioniso a Tebas. Ha obligado a las mujeres a salir de sus hogares, a correr por los bosques y entregarse a toda clase de excesos carnales. Tiresias trata de contenerlo. Lo censura, le advierte que oponerse a los dioses puede ser fatal. Dioniso, afirma Tiresias, es divino, fuente de bienes para los hombres: les ofrece el olvido de los males cotidianos, el don de la profecía emanado del delirio y el sueño placido después de los trabajos y los días. Es un dios poderoso. Es hermano de Apolo. Se le ve blandiendo y agitando su ramo en el Oráculo, por lo cual es ensalzado en toda Grecia.⁷⁵¹

No es lícito ser un “teómaco”, es decir, uno que lucha contra los dioses. La historia sagrada de los griegos estaba llena de casos donde los transgresores reciben su castigo. Penteo, a pesar de su condición real y semidivina, no sería la excepción. Sin embargo, el monarca no cede. Sigue burlándose de los viejos, de su inclinación báquica, de su extravagancia ante los valores racionales de una ciudad ilustrada. Por eso los despiden con aspereza, no desea verlos más ante él porque no soporta que ellos veneren a un extranjero, un mago, un encantador de larga melena rubicunda y de rostro lascivo. Los ancianos, a paso lento, se apenaban por Penteo. No sabía a dónde iba con sus palabras. Ignoraba que lo correcto era lo aparentemente irracional y lo racional era lo incorrecto. Penteo jura que atrapará a las bacantes y terminará de llenar las cárceles con ellas, incluyendo a Dioniso que se ha tomado la forma humana para hacer sentir su poder.⁷⁵²

“La ciencia de los sabios no es la sabiduría. Ni tampoco lo es el meditar sobre lo inhumano. ¡Breve es la vida! Por eso, ¿quién puede cosechar el presente, si persigue lo infinito? Ésas son actitudes, en mi opinión de mortales enloquecidos.”⁷⁵³ De esa forma, el coro lamentaba la decisión de Penteo sobre perseguir lo que ni siquiera se puede formular con exactitud en el pensamiento. Un servidor, maravillado con la presencia del extranjero, se presenta ante su soberano. Le lleva una presa formidable. De pie, con las manos atadas y un semblante impasible, escucha Dioniso el relato de su aprehensión. El que lo lleva relata a Penteo los milagros que obró en las cárceles de Tebas: las mujeres apresadas, andan libres de nuevo. “El liberador” soltó los cerrojos de pies, manos y espíritu de las mujeres que se

⁷⁵⁰ E. Ba. 264.

⁷⁵¹ E. Ba. 271-314.

⁷⁵² E. Ba. 345 ss.

⁷⁵³ E. Ba. 395-400.

han ido al bosque a celebrarlo. Desbordante de milagros en la tierra de Cadmeo, entregan a Dioniso a las vejaciones de Penteo: alaba su belleza, pondera la inusual blancura de su piel para luego arrebatarse el sagrado tirso que lleva en su mano y arrancarle de su cabellera un rizo en señal de dominio.

Dioniso ni se inmuta. Deja que Penteo crea que tiene el control. De lo corporal pasa a lo dialéctico. Se molesta porque responde con misterios las preguntas concretas que le formula: ¿qué beneficios aportan los rituales báquicos a quienes los practican? “No te está permitido oírlo, aunque bien vale la pena conocerlo”,⁷⁵⁴ responde el dios. Esa aseveración es el principio del fin. Lo incita con ella a conocer lo prohibido, a rebasar los límites que señala la prudencia. El diálogo entre los versos 460 y 515 adquieren una velocidad emocionante. Es un “toma y daca” de lo que pueden y no pueden hacer. Uno avanza y otro retrocede. Uno amenaza y otro evade. Tras varias advertencias de su mal proceder, Dioniso le ordena que no lo encadenen, pues aquí él es el cuerdo y los demás están locos.⁷⁵⁵ No saben lo que dicen, lo que hacen ni quiénes son. Están todos predispuestos a la desgracia. Todo es inútil. El pago por la impiedad será oneroso, mortalmente oneroso.

El final se perfila desde este momento. El siguiente episodio se abre con un seísmo. Inexplicablemente, el palacio de Penteo se derrumba. El coro grita porque no es algo natural. ¡Dioniso se posa sobre la estructura que está a punto de caerse! Entre las alabanzas al dios del vino y la máscara, los pilares se desploman entre alaridos. El cielo se torna rojo. Un fuego eterno lo ilumina. Los arreboles artificiales llenan con su brillo los ojos de los fieles. La tumba de su madre Sémele, aquella fulminada por el rayo de Zeus, arde como carbunclo entre cenizas de un esplendor derruido. Paralelamente, Dioniso cuenta al coro cómo se ha liberado. También la locura que infundió a Penteo. Creyendo que lo ataba, batalló con las patas de un toro. Pensó que ataba las extremidades de Dioniso mientras él, burlándose, estaba a un lado viendo la escena.⁷⁵⁶ Imbuido en la ilusión, Penteo no parece percatarse que su palacio se derrumbó. Ni quiera pregunta por las ruinas sobre las que camina. Su atención se fija en Dioniso, al que le pregunta la forma de su liberación.

Y a pesar de la respuesta, el rey sigue en su obstinación. En este punto, la situación se ha invertido. El apesador se ha vuelto presa. Presa de los simulacros de Dioniso. Presa de las burlas de un dios que le muestra su poder. Atada su razón a ilusiones que en vano

⁷⁵⁴ E. Ba. 473.

⁷⁵⁵ E. Ba. 504.

⁷⁵⁶ E. Ba. 635.

alimentan su soberbia. Ese es Penteo, que ignora la sabiduría de la sinrazón, del frenesí, de la pasión etílica que eleva los espíritus hasta el Olimpo. Trata de comprender por qué Dioniso no ha huido ante su presencia, pero un mensajero interrumpe la conversación para notificarle los nuevos arrebatos de las bacantes. La familia real, con su madre Ágave a la cabeza, se ha unido a los “desfiguros” en el monte. Las mujeres todas, esas que él cazó no ha mucho tiempo atrás, estaba de nuevo libres. El dios ofreció para ella varios prodigios que relató el servidor: coronadas con yedra, roble y florida bromia, golpeaban con tirso la tierra de donde manaban en fuentes la leche y la miel. A la bacanal se unieron los animales y el monte entero, invocando el poder del hijo de Zeus que presidía la festividad.

Un descuido lo delató a él y a los boyeros que con él la presenciaban. Armadas con sus ramas, atacaron las terneras que pastoreaban y con las manos las descuartizaron. Por poco también ellos llevan la misma suerte. Corrían entre los despojos de los animales que comían en porciones pequeñas, crudas y tibias. “Se podía ver un costillar o una pata con pezuña arrojada por lo alto y lo bajo. Los rojos pingajos colgaban sobre las ramas bajas de los abetos y goteaban sangre. Los toros feroces, con toda la furia en sus cuernos, se dejaban derribar de frente a la tierra, arrastrados por mil manos de muchachas. Los trozos de carne pasaban de mano en mano...”⁷⁵⁷ He aquí la razón por la cual, en el mundo griego, Dioniso era también llamado “el devorador de carne cruda”, “el machacador de hombres”, por la tremenda omofagia a la que incitaba y de la cual son casi víctimas involuntarias estos espontáneos.⁷⁵⁸

Sin comprender esos y otros milagros que sus propios ojos vieron, el mensajero ruega a Penteo que acepte en la ciudad a ese dios, “quienquiera que sea”, a ese que el coro proclama como “no inferior” a ningún dios y que inventó los placeres de la vida. El rey no concede en nada, y si su horror ya era grande, este relato atizó con más intensidad su desprecio a Dioniso. Prepara un ejército, quiere aplastar a las milicias bacantes para ofrecérselas como burlona ofrenda. El hijo de Sémele vuelve a sugerir que desista, que decline su odio, que no luche contra el dios. Esta segunda advertencia recuerda a muchas otras que fueron la oportunidad de los soberbios para volver sobre sus pasos y reconsiderar sus palabras. Empero, el monarca resiste incluso ante una tercera y última advertencia: “Os harán huir a todos. Y será vergonzoso eso de que los escudos recubiertos de bronce retrocedan ante los tirso de las bacantes. [...] ¡Oh, señoría, aún es posible arreglarlo!”⁷⁵⁹ Nada funciona. Nada ablanda el

⁷⁵⁷ E. Ba. 735-746.

⁷⁵⁸ Vilchez, *Dionisismo y “Las Bacantes”*, p. 57.

⁷⁵⁹ E. Ba. 798-799.

tesón de Penteo. Entonces se prepara el castigo, feroz, sangriento, indecible, ya visto en las víctimas que fueron las terneras de los boyeros.

Dioniso, en una maldad bien calculada, le incita a cazarlas de nuevo. Azuza su curiosidad. Lo reta. “¿Quieres verlas acostadas por el monte?”⁷⁶⁰ El valiente rey se convierte en absoluto ridículo. Dioniso lo travestió de bacante, eso mismo que aborrece. El perseguidor se convierte en perseguido sin saberlo. Ahora es él quien se persigue a sí mismo de la mano del dios; se toma la molestia de colocarle una peluca rubia, acomodarle el peplo hasta los pies y darle un tirso para que lo lleve en la mano.⁷⁶¹ ¡Incluso le enseña a mover el pie por si ocupa bailar en medio de la bacanal! Es una sonrisa negra la que arranca este pasaje, pero supone el preámbulo perfecto de un final aterrador. Penteo y Dioniso se escurren por las callejuelas desiertas de la ciudad. Una vez fuera, se conducen con cuidado al monte, sin hacer ruido, sin hablar hasta que llegan al punto donde está su madre con las demás poseídas.

Obrando otro milagro, Dioniso “agarró una rama muy alta de un abeto en pleno cielo, y la hacía bajar, la bajaba, bajaba hasta el negro suelo. Y el árbol se curvaba como el arco o un mástil flexible que se tensa por el cable que se enrosca en su torno. Así el extranjero atraía en sus manos al tronco agreste y lo doblaba hasta el suelo, en una acción imposible a un mortal.”⁷⁶² Subido al árbol, poco a poco Dioniso dejó que se elevara para que tomara su forma natural y Penteo pudiera mirar cómo reposaban sobre la hierba las bacantes. Arriba él y Dioniso abajo, echó un grito que las despertó y comenzó el horror de la muerte.

Se lanzaron sobre él como perras de la diosa rabia. Rodearon el tronco del árbol, le arrojaron piedras y trataban de escalar las enloquecidas mujeres. Como no lo alcanzaban, con una fuerza desconocida en sus brazos, arrancaron de tajo el abeto hasta que cayó Penteo. La primera en mirar al intruso fue su madre Ágave, quien echaba espuma de la boca y revolvía sus pupilas con desvarío y sed de sangre. Primero arrancó el brazo izquierdo, luego el hombro. Las demás jalaban de donde podían hasta que lo despedazaron. El otro brazo, un pie, las costillas, las piernas, los dedos. Todo el cuerpo se desintegró en las manos de las bacantes que devoraban sus carnes. Algunos restos quedaron tirados por aquí y por allá, pero el trofeo de su cabeza la conservó Ágave, creyendo que era la de un animal: “Su triste cabeza, que ha tomado su madre en las manos, después de hincarla en la punta de un tirso la lleva como si fuera la de un león salvaje, en medio del Citerón. Ha abandonado a sus hermanas junto con

⁷⁶⁰ E. Ba. 810.

⁷⁶¹ E. Ba. 935.

⁷⁶² E. Ba. 1063-1069.

los coros de las ménades, y viene ufana de su infausta presa hacia el interior de este recinto, invocando a Baco, como ‘compañero de montería’, ‘coautor de la cabeza’, ‘el de la bella victoria’. Ella, a la que dejará el dios como corona de victoria lágrimas.”⁷⁶³ La escena, que se desata con una fuerza tan inusitada en la tragedia griega, impactó a todos estudiosos de la posteridad.⁷⁶⁴

El último episodio es un camino hacia la claridad. En medio de la ilusoria victoria, Ágave retorna a los aposentos reales en Tebas. No se explicita en dónde, ni qué ocurrió con las ruinas del palacio de Penteo. Eurípides se limita a hacer entrar a las bacantes en medio de una festiva marcha. Poco después, Cadmo hace lo mismo con una litera cubierta. En ella trae los pedazos del rey. Ágave, que ignora lo que sucede, muestra para horror de su padre la cabeza del nieto buscado entre follajes y picachos. Intenta hacerla volver en sí. Le pide que comience por mirar al cielo buscando la templanza. El descenso de la euforia a la paz es lento. Ágave no reconoce lo que trae en la pica. Mira una y otra vez. Lo que antes fue un león, ahora es una ternera. Pero Cadmo insiste hasta que se le revela el horror. El dolor la parte y sale en forma de gritos. El exceso de Penteo fue pagado con su vida. ¡Y de qué forma! Todos, unidos en la desventura, son visitados por Dioniso por última vez. Les indica el sentido de lo que ha sucedido y profetiza lo que serán. El coro, como en otras tragedias, cierra las intervenciones afirmando que muchas son las formas de lo divino y muchas más las cosas que los dioses hacen contra lo previsto; se cumple lo que no se esperaba que se cumpliera, las cosas que parecen una cosa, en realidad son otra.⁷⁶⁵ Para el sabio rey no hubo ni claridad ni distinción. Cuando cazaba, en realidad era cazado. Cuando creyó triunfar, en realidad perdía. El tono trágico de las tragedias de los primeros tiempos, vuelven con ese sabor arcaizante que se advierte en Esquilo.

El ciclo troyano

Después de estas nueve tragedias, se analiza a continuación el tema de la muerte en la saga troyana, última del apartado sobre Eurípides. Corresponde a poco menos de la mitad de las obras que de él se conservaron. Entre las más de noventa y tantas que pudo haber escrito

⁷⁶³ E. Ba. 1140-1147.

⁷⁶⁴ Popescu, *Autopsia de la democracia*, p. 171.

⁷⁶⁵ E. Ba. 1389 ss.

durante su vida, seguramente muchas de ellas pertenecían a esta gran historia. Era natural que así fuera. Tomar del suelo las migajas del festín homérico debió ser un arduo deporte. El mismo Aristóteles nos lo demuestra en sus propias obras. Después de Homero, Eurípides es el más citado por él para ejemplificar tópicos, ilustrar o añadir a sus especulaciones filosóficas. En *Ética eudemia*, *Retórica*, *Ética nicomáquea*, *Poética*, *Política* y hasta en la *Física* aparecen mencionadas algunas de las tragedias que llegaron a esta época como *Medea*,⁷⁶⁶ *Hipólito*,⁷⁶⁷ *Fenicias*,⁷⁶⁸ *Ifigenia en Áulide*,⁷⁶⁹ *Troyanas*,⁷⁷⁰ *Hécuba*,⁷⁷¹ *Orestes*,⁷⁷² *Electra*⁷⁷³ e *Ifigenia entre los Tauros*,⁷⁷⁴ pero también cita obras perdidas como *Alcmeón en Psófide*,⁷⁷⁵ *Andrómeda*,⁷⁷⁶ *Antiope*,⁷⁷⁷ *Belerofonte*,⁷⁷⁸ *Cresfontes*,⁷⁷⁹ *Eneo*,⁷⁸⁰ *Estenebea*,⁷⁸¹ *Eolo*,⁷⁸² *Filoctetes*,⁷⁸³ *Melanipe filósofa*,⁷⁸⁴ *Meleagro*,⁷⁸⁵ *Télefo*,⁷⁸⁶ *Tiestes*⁷⁸⁷ y otras fábulas oscuras⁷⁸⁸ que parece citar de memoria.

El filósofo de Estagira no refiere con mayor abundancia a Eurípides por casualidad. Fue él quien afirmó que el de Salamina era el poeta más trágico de los trágicos. Es probable que entre la amplia colección de rollos que llegó a tener Aristóteles -como afirma Estrabón en algún pasaje de su fragmentada obra-⁷⁸⁹ tuviera buena parte de esas y otras tragedias que desconocemos, precedidas por la epopeya de la *Iliada* que era la fuente común de todos los poetas que como Eurípides tomaban de ahí los temas de sus dramas. Según Aristóteles, un número reducido de nombres y familias a las que pertenecieron Alcmeón, Edipo, Orestes,

⁷⁶⁶ Arist. *Rh.* 1394a 29; *Po.* 1454b 1.

⁷⁶⁷ Arist. *Rh.* 1395b 29-33.

⁷⁶⁸ Arist. *EE.* 1235a 22.

⁷⁶⁹ Arist. *Pol.* 1252b 8, *Rh.* 1411b 29; *Po.* 1454a 32.

⁷⁷⁰ Arist. *EE.* 1235b 21; *Rh.* 1394b 16, 1400b 24.

⁷⁷¹ Arist. *Rh.* 1394b 4-6.

⁷⁷² Arist. *EE.* 1325a 17; *EN.* 1169b 7; *Rh.* 1371a 20.

⁷⁷³ Arist. *EE.* 1238a 12.

⁷⁷⁴ Arist. *Rh.* 1407b 34, 1415b 27; *Po.* 1454a 7, 1454b 31, 1455a 7.

⁷⁷⁵ Arist. *EN.* 1110a 27.

⁷⁷⁶ Arist. *Rh.* 1370b 1-4.

⁷⁷⁷ Arist. *Rh.* 1371b 28-34.

⁷⁷⁸ Arist. *EE.* 1238a 32-34; 1239b 18-22; *EE.* 1136a10-14.

⁷⁷⁹ Arist. *EN.* 1111a 11-12; *Po.* 1454 a 4-7.

⁷⁸⁰ Arist. *Rh.* 1417a 8-16.

⁷⁸¹ Arist. *Rh.* 1394b 1-6.

⁷⁸² Arist. *Pol.* 1277a 16 ss.

⁷⁸³ Arist. *EN.* 1142a 1-6; *Po.* 1458b 19-24.

⁷⁸⁴ Arist. *EN.* 1129b 27-30; *Po.* 1454a 28-33.

⁷⁸⁵ Arist. *Rh.* 1409b 8-12.

⁷⁸⁶ Arist. *Rh.* 1405a 28-31.

⁷⁸⁷ Arist. *Rh.* 1397a 7-19.

⁷⁸⁸ Arist. *EE.* 1235a 13-16; *EN.* 1155b 1-7; *Ph.* 194a 30-33; *Po.* 1328a 8-16.

⁷⁸⁹ Str. *Frg.* 13. 1. 54.

Meleagro, Tiestes o Télefo ofrecían las historias sobre las que se componía el teatro de su época.⁷⁹⁰ De modo tal que un hombre como Aristóteles, amante de los libros y del teatro, sintiera como Hegel que Homero constituía la atmósfera natural de todo el espíritu griego.⁷⁹¹ Sin tanta pretensión analítica, es obvio entonces que los títulos de las piezas que hoy están perdidas, tanto las de Eurípides como las de la inmensa mayoría de aquellos poetas que cantaron las legendarias historias de las sagas heroicas, se refieran a lo que Homero dejó asentado en sus dos grandes poemas.

A esa pena indecible que resulta de imaginar la magnitud de los tesoros literarios perdidos para siempre, le sigue el ambiguo consuelo de los brillantes restos que hoy se leen en modernas ediciones comentadas (este vicio, a veces desquiciante). En este sentido, es posible reconstruir con la *Iliada*, la *Odisea* y algunas tragedias (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo; *Filoctetes*, *Áyax* y *Electra* de Sófocles; *Ifigenia en Áulide*, *Las troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*, *Helena*, *Orestes* e *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides) una imagen satisfactoria de aquella conflagración entre griegos y teucros. Las de este último constituirían en términos argumentales el “antes” y “después” del acontecimiento, lo cual deja un amplio margen de posibilidades inventivas -más o menos apegándose a la tradición- a las que era tan propenso Eurípides. Quien se acerca a él con la idea broncea que ofrece Homero, rápidamente puede caer en la cuenta de que los contenidos mitológicos se transforman sutilmente hasta formar una impresión que hoy llamaríamos “melodramática”, pero no trágica. Incluso a estas alturas de este trabajo, sigue desconcertando la inclusión de “finales felices” en donde no deberían existir; también sorprende cómo la tensión de la historia puede difuminarse para dar lugar a una sucesión de cuadros psicológicos que no dejan de referenciarse mutuamente hasta consolidar la unión total de la pieza.⁷⁹² Como sea, aquí se presentan para su análisis las tragedias según la cronología bélica troyana y no de otra forma.

Ifigenia en Áulide es la primera de ellas, aunque fue de las últimas compuestas por Eurípides, ya que se afirma que pudo haber estado terminada hacia el 409, es decir, tres años antes de su muerte. Grande ha sido su trascendencia en el arte. Las pinturas en las galerías europeas son una buena referencia. La música de Scarlatti, Porpora, Graun, Gluck o Cherubini sobre la virgen sacrificada, aún mejores. Los dramaturgos de la era moderna, han

⁷⁹⁰ Arist. *Po.* 1453a 17-21.

⁷⁹¹ Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, p. 400.

⁷⁹² Quijada, *La composición de la tardía tragedia de Eurípides*, p. 207.

dejado varias piezas excelentes sobre ella, como las de Leclerc, Racine, Casabuena, Schiller o Goethe, En México, Alfonso Reyes se atrevió a componer un poema clásico entre los clásicos mexicanos en donde muestra a una Ifigenia distinta a la de Eurípides: una reclama su herencia de recuerdos, que tiene miedo de estar huérfana de pasado, sin historia, a la que vuelve sólo para tener conciencia de pertenecer a una estirpe ensangrentada y acosada por la ira divina.⁷⁹³ La Ifigenia de Eurípides es ambivalente, por temerosa y luego por valiente. Al sacrificio mencionado por Homero⁷⁹⁴ cuyas consecuencias fueron bastantes, se le hacen pocas variaciones, como no sea el de la obviedad de saber que fue salvada al último momento por Artemisa para llevarla hasta su santuario en Tauros.

Eurípides comienza con un mal designio: por alguna razón, las naves aqueas no han podido avanzar hacia Troya. Algún dios se opone a que lo hagan, quizá por haber incurrido en alguna falta involuntaria. La memoria no alcanza. Los deseos no bastan. La idea de reducir a cenizas la ciudad de Príamo se antoja caprichosa. Calcante, el adivino de la expedición, descubre la falta: para continuar, Artemisa requiere el sacrificio de la virgen Ifigenia, hija del comandante en jefe Agamenón.⁷⁹⁵ No se atreve a comentarlo entre los jefes argivos. No quiere sacrificar a su hija, aunque es necesario, y como no hay nada más poderoso que la necesidad, tiene que ceder. Escribe sobre una tablilla de cera una misiva dirigida a su esposa Clitemnestra. Desea que lleve al campamento griego a su hija para casarla con uno de los caudillos. El mensajero, que mira con atención, recibe una segunda donde indica lo contrario: que huyan, que no se acerquen, la muerte espera a una de ellas.

El rey agraviado por el rapto de Helena, Menelao, intercepta el mensaje. Advierte la cobardía de su hermano y no puede contenerse. Se dirige a él en los peores términos porque considera que actúa mal; le da lecciones de ética pretendiendo con ello infundirle valor, porque un verdadero hombre de bien no debe alterar sus hábitos virtuosos, sino que ha de permanecer firme en sus convicciones para ayudar a sus amigos y ser bendecido por la fortuna.⁷⁹⁶ El hermano incomodado, conforme avanza en su reconvención, cede a la piedad de un padre que se ve en la necesidad de sacrificar a su propia hija. La muerte de su sobrina, aun cuando haya sido decretada por los dioses, dolerá y agravará el de por sí horrible destino de los descendientes de Pélope. El intercambio se convierte en un verdadero agón cuando

⁷⁹³ Reyes, *Obras*, T. X, p. 313.

⁷⁹⁴ Hom. *Il.* IX, 144 ss.

⁷⁹⁵ E. *IA.* 89-92.

⁷⁹⁶ E. *IA.* 343-348.

Agamenón interpela a su insultador. ¿Qué más quiere, además de tener a todo el mundo griego en pie de batalla? ¿No debiera bastar el hecho de haber perdido a una mala mujer que se escapó a la primera oportunidad con un bárbaro? Para el rey de Argos, las cosas habían llegado demasiado lejos, y eso que aún no comenzaba la guerra.

La profecía de Calcante, es una herida en el alma por donde gime. Perder a Ifigenia en un sacrificio es intolerable, pero es una cuestión de honor. El ejército aqueo no permitiría que unos asiáticos insignificantes se burlaran de sus soberanos, de sus armas, de su orgullo helénico. Agamenón ha tenido en suerte dirigirlos, pensando que así lo ha querido Zeus o porque es el más apto para ello. Eurípides, en este pasaje, deja traslucir una parte de su idea sobre el buen gobierno de la ciudad: una mente capaz debe dirigir los asuntos públicos, y para gobernante vale cualquiera mientras posea inteligencia.⁷⁹⁷ Pese a ello, no puede contravenir lo que es bueno para todos: es necesario que muera Ifigenia, que ya se encontraba en los alrededores del campamento. Menelao, por su parte, ya ablandado, cede ante su hermano e incluso le ofrece ya no sacrificarla, volver a las naves y regresar a las ciudades. Los griegos, que adivinaban la llegada de alguien importante, veían cómo se preparaban las antorchas, las cestas, las aguas lustrales, las coronas y las semillas para la celebración de unas bodas. Ifigenia y Aquiles, según lo que esparció entre ellos el propio Agamenón, iban a contraer matrimonio. Lo que en verdad ocurría, es que unión no sería con el hijo de Peleo, sino con el mismo Hades.

Clitemnestra, ante Agamenón, ordena bajar los presentes que servirán de dote a Ifigenia. Mientras los introducen a las tiendas, su esposo le oculta con habilidad el verdadero motivo de su llamado hasta Áulide. El corazón se le deshace cuando abraza a su hija. El pesar lo arrastra indefectiblemente al punto de las lágrimas, que no derrama por decoro. Al viaje hasta el campamento le seguirá otro, en medio de los lazos conyugales, hacia un lugar de donde ya no se puede volver. Por las aguas del Estigia, será tripulante de la nave de Aqueronte, al cual pagará el óbolo que cuesta llegar hasta el dios que reina en el inframundo. Ante lo inevitable, Agamenón exclama lo inútil de sus argucias, la fatalidad de los oráculos, la angustia de un deber que no quiere cumplir.⁷⁹⁸ Un encuentro casual complica las cosas. Clitemnestra conversa, en otro punto del campamento, con Aquiles. Se presenta ante él con el júbilo de quien cree ser la futura suegra; le informa acerca de lo acertado de su elección,

⁷⁹⁷ E. *IA*. 375-376.

⁷⁹⁸ E. *IA*. 743-751.

lo ventajoso de la unión de dos estirpes ilustres. Pero Aquiles no comprende nada, no sabe de lo que le hablan y trata de apartarse de Clitemnestra a toda prisa.

No saben de dónde viene la confusión. Alguien ha engañado a la reina. Han usado el nombre de Aquiles para atraerla hasta Áulide. Un viejo servidor de la casa real en Argos se ofrece a develar el misterio. No ha sido una equivocación o motivo de burla el que haya salido Ifigenia de su casa. Sin más explicaciones, a bocajarro, suelta la verdad: su padre, el rey Agamenón, pretende matarla con sus propias manos.⁷⁹⁹ Creen que está loco. Él o su rey. O los dos. Pero no, en el mundo trágico lo irracional es lo racional, lo equívoco aparente es lo verdadero. Y cuando la madre comprende que dice la verdad, le sobreviene una muerte inconclusa: vislumbrar a su hija muerta, supone para ella el final de sus días. ¿Y qué, no pudo o no quiso hacer nada Agamenón para impedirlo? No podía, ni lo dejaron. Si los griegos se enteraban que sus penurias en Áulide se alargarían por negarse al sacrificio, se rebelarían contra él. De modo que su proceder, diríase, estaba legitimada por una “razón de estado”, aunque pareciera alguna de las locuras concebidas por los antiguos griegos en sus clásicos modelos de razón y enfermedad mental.⁸⁰⁰ También quiso impedirlo, enviando una segunda carta con la verdad, pero Menelao impidió que llegara a su destino.

Aquiles era, entonces, la única salvación. No había otro camino. Abrazando sus rodillas en señal de súplica, Clitemnestra clamó por Ifigenia. El hijo de Tetis era el mejor de los soldados que hasta allí habían llegado. Su valentía y fortaleza no eran leyendas que contaban las ancianas para arrullar a los niños. Sin embargo, ni siquiera sus habilidades proverbiales podían contra lo que el designio quiso ni oponerse a la mayoría griega que respaldaba la decisión de ofrecer en sangrientas libaciones la vida de su hija. Haría lo que estuviera en sus manos: “si mandan justamente, les obedeceremos; pero cuando no sean justas sus órdenes, no les obedeceré. A ti que sufres tantas penas por tus seres más queridos, en todo lo que esté al alcance de un joven, te consolaré amparándote con mi compasión, y jamás degollaré su padre a tu hija que fue considerada mi mujer.”⁸⁰¹ Más allá de la justicia a la que se apelaba, en el fondo estaba la defensa de su nombre. No permitiría que se usara de una manera tan cruel, mucho menos si no estaba informado de nada. Pero antes de arremeter contra el potencial asesino, tratará de convencerlo de lo contrario. Esta cualidad suasive, no muy común en los héroes homéricos, se hace presente en los formulados por Eurípides. Es

⁷⁹⁹ E. *IA*. 873.

⁸⁰⁰ Simón, *Razón y locura en la antigua Grecia*, p. 46.

⁸⁰¹ E. *IA*. 929-940.

constante la precaución con que operan antes de decidir o actuar. Siempre hay una campanada de advertencia sobre lo terrible que puede ser un camino u otro, por lo que se ofrece a los protagonistas hasta tres oportunidades para reconsiderar su elección ante una disyuntiva.

Las palabras con las que se enteró Ifigenia de su muerte, eran golpes en sosquín que derramaban su alma. No podía creer que su propio padre quisiera asesinarla. Tampoco que su tío accediera a entregarla en el altar a la diosa de la caza. Sería, en todo caso, la primera víctima de una guerra espantosa. Clitemnestra, en no mejor posición, enfrenta a su esposo a quien dirige sanguinolentas frases por haberle ocultado sus verdaderos propósitos. El filicidio sería para él uno más de los muchos crímenes en la lista de los suyos: según Eurípides, Agamenón había asesinado a Tántalo, primer esposo de Clitemnestra, y asesinado al hijo que procrearon. Luego, mediante argucias, evitó la venganza de los Dióscuros por llegar a un arreglo con su padre Tindáreo. Como si no fuera suficiente, se había embarcado en ajena lucha donde perdería la vida de muchos, incluyendo a una segunda hija que nada tenía que ver.⁸⁰² ¿A qué la obligaba? Los malos pensamientos era lo de menos. La orilló a albergar un sentimiento de odio tan grande e incontrolable como para convertirla en la mujer mala que aún no era.⁸⁰³ Este presagio sobre su conducta futura, le amparaba de cualquier crimen. Terminados sus reproches, tocó a Ifigenia dirigir sus ruegos para que no la matara. Apeló a la obvia consanguinidad, al cariño filial, a la vida. No deseaba dejar de mirar la luz del día y sí mirar los ojos de su padre, esquivos por la atrocidad que estaba obligado a perpetrar. Pata Agamenón, la muerte de Ifigenia no se la demandaba Menelao para recuperar a su esposa, ni él se afanaba en ello para conseguir la destrucción de Troya: la Hélade completa deseaba el sacrificio por su honor.⁸⁰⁴

Ya no habrá luz, ya no habrá cantos. Sólo oscuridad humedecida por las corrientes del Estigia. Ya no habría memoria, ni familia, ni aliento. La clemencia de Perséfone llenará su nueva vida debajo de la tierra. Aquiles, que estaba dispuesto a defenderla con su voz y con su espada, se rindió ante la poderosa muchedumbre de razones que esgrimieron los soldados, los generales, el adivino y las lenguas del fuego oracular. Fue derrotado por el griterío, por la masa popular que es un monstruo⁸⁰⁵ capaz de engullir a sus opositores. A pesar de eso, Aquiles se presentó ante Clitemnestra para brindarle su apoyo, pues los sacrificantes no la

⁸⁰² E. *IA*. 1145-1180.

⁸⁰³ E. *IA*. 1184.

⁸⁰⁴ E. *IA*. 1270.

⁸⁰⁵ E. *IA*. 1353.

tendrían tan fácil antes de oponer sus fuerzas a las del jefe mirmidón. Cuando las cosas no podían ir hacia un peor patetismo, Ifigenia acepta su destino y determina morir voluntariamente. Es consciente de la desventaja que supone enfrentarse al ejército y lo honroso que sería morir por toda Grecia. Su muerte dará la victoria a los griegos, una proyección de justicia en el futuro, porque si los aliados vencían a Ilión, evitarían guerras, raptos, injusticias y muertes por causas similares a la que convocó a todos los helenos. En el plano interior, no era muy distinta la cosa.

Vivir sin honra no era vivir. Morir con honra era vivir eternamente. No amar demasiado la vida, no aferrarse a la existencia, era transitar con honores hacia la gloria de la posteridad. ¿No por eso estaba Aquiles con dirección a Troya? Tetis predijo que, si optaba por una vida tranquila y sin pesares, viviría tanto tiempo como para morir en el anonimato. Pero si elegía una vida breve, su existencia postrera sería imperecedera, algo que le reveló su madre y hasta su caballo Janto cuando por un momento se le dotó de voz.⁸⁰⁶ Del mismo modo, Ifigenia prefirió morir a temprana edad para vivir eternamente. ¿Qué sentido tenía enfrentarse a los deseos de Artemisa, deidad que pidió personalmente la vida de la muchacha? Ninguno. Nunca conviene enfrentarse a los dioses. Por último, con este triunfo personal y universal se asentaría la supremacía de los que estaban llamados a dominar sobre los menos aptos: “Entrego mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad Troya. Ése será, pues, mi monumento funerario por largo tiempo, y eso valdrá por mis hijos, por mis bodas y mi gloria. Es natural que los griegos dominen a los bárbaros, y no que los bárbaros dominen a los griegos, madre. Pues ésta es gente esclava, y los otros son libres.”⁸⁰⁷ Aquiles, amante de la vida a su manera, le previno sobre los horrores de la muerte, pero ni así desistió Ifigenia de morir.

Entre luctuosos peanes, fue conducida hacia su muerte. El trayecto transformó y elevó la significación de su existencia. Desde siempre, los dioses la consideraron primicia de una victoria anticipada de unos sobre otros. Pasó de ser víctima sacrificial a victimaria de los troyanos, de persona expiatoria a conquistadora de los frigios. Su muerte, en todo caso, pasaba de ser una festiva celebración por su nueva vida, no en el Hades, sino como servidora de Artemisa: “¡Me criaste para ser luz de Grecia! No me niego a morir.”⁸⁰⁸ Esta agnórisis permitió que también otros la vieran como ella a sí misma: “Ved a la conquistadora de Ilión

⁸⁰⁶ Hom. *Il.* XIX, 404; 414-419.

⁸⁰⁷ E. *IA.* 1398-1401.

⁸⁰⁸ E. *IA.* 1501.

y de la Frigia que se va a que sobre la cabeza le impongan coronas y aguas lustrales, a rociar con chorros de su sangre derramada el altar de la divina diosa, cuando le cercenen el cuello”.⁸⁰⁹ El final de la tragedia fue extático. En los últimos momentos, cuando el cuchillo estaba a punto de cortar su garganta, su lugar lo ocupó una cierva que puso Artemisa en las manos de Agamenón en vez de Artemisa.⁸¹⁰ Los testigos contaron el prodigio a Clitemnestra, madre afortunada que se olvidó de la muerte de su hija, quien ya se encontraba con la diosa a quien servía como oficiante de sus libaciones. A pesar de esto, la versión de Eurípides se tomó una licencia, pues si estaba enterada de la supervivencia de Ifigenia, no había motivo de venganza ulterior, como ocurrió en el *Agamenón* de Esquilo, obra donde la muerte del rey se explica precisamente como reparación de este daño.

Las *Troyanas* es una tragedia noble. Como si las demás no lo fueran, esta resalta por el virtuosismo con que Eurípides construye la imagen de las mujeres vencidas y tomadas como trofeo por los vencedores. La trama está compuesta por una sucesión de desgracias que desembocan en la reina Hécuba, esposa de Príamo, epicentro alrededor del cual giran las demás: Políxena (que muere sobre la tumba de Aquiles), Casandra (que vive el horror de las profecías cumplidas), Andrómaca (que le arrebatan a su hijo) y Helena (troyana por adopción que figura entre los botines de los aqueos). Cada una de ellas expone sus sufrimientos paralelamente a la desgracia mayor que supuso la caída de Troya. Desde el primer análisis, se puede observar que debajo de esas desgracias evidentes, irremediables y cada vez peores, subyace una todavía mayor de la cual no sospecha nadie sino los dolientes. Resulta que, de entre todos los personajes que intervienen en la disputa, los verdaderos perdedores de la guerra serán los vencedores. La ironía trágica, en el estilo de Eurípides, se muestra con claridad en este elemento que habrá de ser reforzado por otro más importante que se encuentra en la esencia de otra pieza que se analiza más adelante. Pero antes de mencionarla, es deseable mencionar algunos aspectos de la naturaleza de esta composición datada en 415.

En primer lugar, esta bastaría para echar por tierra los infundios comenzados por los malquerientes de Eurípides acerca de su aversión hacia las féminas. Es probable que no haya, ni siquiera en esta época con tan diversas ideologías de género, un elogio tan acabado hacia ellas como esta. Faltaría tener muy poco gusto y criterio como para ignorar la luz tenue que ilumina con delicadeza los más sutiles rasgos de las mujeres. Sin llegar a la línea de la poca

⁸⁰⁹ E. IA. 1510 ss.

⁸¹⁰ E. IA. 1540-1601.

objetividad ni la pasión desenfrenada, no es un exceso afirmar que las aquí representadas son grandiosas, patéticas, poderosas, sublimes, seductoras y, por supuesto, nobles en el más añejo sentido de la palabra. Todo eso junto fue capaz de verter en sus personalidades el viejo poeta amargado por los horrores de una guerra cuyo fin no vio.

Hécuba es un cruce de caminos. Madre del origen del mal, esposa del defensor de la ciudad enemiga de todos los griegos, nuera del pretexto incendiario, se halla en el campamento de los dánaos sin ninguno de los cincuenta hijos que tuvo, sin esposo, sin hogar, sin nada. Desde la caída de Ilión, la que una vez fue reina ahora es esclava (y del más despreciable aqueo, según ella misma). Le toca ver lo que quizá ninguna madre es capaz de superar. El dolor de perder a sus hijas sin posibilidad de ayudarlas. Ese dolor humano originado por el vacío del seno materno, es indecible. Perder a los padres, a un hermano o a cualquier ser querido, no se compara a esta zona amarga de donde nunca se sale. Sólo quien haya perdido a un hijo o hija podría entenderlo. Y en esa comprensión de la desgracia, está la grandeza de un arte capaz de convertir esa espantosa ausencia en algo admirable. ¿Cuántas madres en las ciudades griegas no perdieron a sus jóvenes hijos durante las batallas que libraron atenienses y espartanos en la conquista de la supremacía helénica? Las de aquel 415 quizá pudieron comprender a la perfección lo que el poeta trataba de transmitirles a través de los mortecinos versos de las *Troyanas*.

Una víctima muda y otra más elocuente, forman otro cuadro. Políxena, que sobrevivió al asalto de su ciudad y la quema de sus templos, fue requerida por Aquiles como parte de los honores funerarios que le correspondían. No figuró entre los personajes que Eurípides eligió para contar los sucesos inmediatos a la toma de la ciudad, por lo que ni una sola palabra pronuncia y sólo la penumbra que recae en Hécuba a causa de su muerte da la idea de esa muerte experimentable, capaz de sentirse en la piel con los punzantes lamentos de su madre desamparada. En cambio, Casandra tiene un poco más de ventaja. Maldita por resistirse a las seducciones de Apolo, puede ver el futuro y anunciarlo a sus semejantes con la salvedad de que no le creen ni una palabra. Ella es el prototipo humano de aquellos que relatan con amargura la irresistible fuerza del destino que fatalmente llegará. Por tanto, es deducible la profunda angustia que le causa pronunciar oráculos ciertos que nadie cree. La ironía trágica, otra vez, se hace presente: lo que es cierto para ella, no es cierto para los demás y lo que es cierto para los demás, no es cierto para ella. ¡Horrible condición!

Si la de Hécuba podría parecer tremenda, mucho más lo es la de Andrómaca. La otrora reina se hallaba en el otoño de su existencia. Para los antiguos griegos, una larga vida era ya una bendición. La brevedad de la misma, una generalidad para los humanos de hace más de dos mil quinientos años, era la regla donde la longevidad era la excepción. Sus pérdidas, comparadas con las de Andrómaca son más llevaderas. ¿Acaso puede afirmarse eso con alguna clase de impunidad? Puede ser. La viuda de Héctor, el defensor de Troya ultimado por Aquiles, se encuentra en la flor de la vida y con un pequeño en brazos. Considerando la saña con que los dioses actuaban, se esperaba que su vida fuera larga y, por tanto, aterradora en condición de esclavitud. Y si a eso se le suma el asesinato cruel de su hijo Astianacte, puede comprenderse el tamaño del infierno que vivirá a partir de entonces. Le tocó “en suerte” ser reclamada por Neoptólemo, hijo de Aquiles, como recompensa por sus esfuerzos. Fue él quien, por cierto, uno de los que convenció a Filoctetes a deponer su ira contra Odiseo por haberlo abandonado en Lemnos y uno de los soldados que ingresó a Troya al interior del famoso caballo que causó su desgracia. Mató al famoso príncipe Eurípilo y a Príamo, padre de Andrómaca, quien fue dada a él en recompensa de sus servicios a la causa griega.⁸¹¹

La última de todas las mujeres es Helena. Sobre ella recaían todas las causaciones de los aqueos en relación a los infortunios que les sucedieron y les sucederían después. Su fama era tal, que ella misma era considerada una maldición, algo que le reprocha Agamenón a Menelao en *Ifigenia en Áulide*.⁸¹² Pero ella tiene una concepción distinta de sí misma, claro está. Explica sus razones de por qué se comportó de esa manera, en la que el capricho divino tiene toda la responsabilidad. Ella, según su parecer, fue un juguete del destino, la persona que utilizaron los dioses para castigar el veredicto de un juicio en la que ella no tomó parte. Los celos de las diosas no favorecidas por Paris y la maña con que procedió Afrodita podían dar satisfactoria explicación de su presencia en tierra frigia. Pero Hécuba, atenta al debate entre ella y Menelao, aduce en combativo agón contrarias razones por las cuales no sale bien librada de una muerte que su mismo esposo, herido en el orgullo, ha decretado darle en Esparta para honrar la memoria de todos los muertos.

Para entonces, las cosas han cambiado. Atenea se siente insultada por el comportamiento de Áyax, que violó a Casandra en su mismísimo templo a pesar de estar refugiada ahí en calidad de suplicante. Esta impiedad no sería perdonada. Ya se ha visto más

⁸¹¹ Hom. *Od.* XI, 506 ss.

⁸¹² E. *IA.* 390.

arriba cómo la locura lo perdió. Posidón, que en la teomaquia estaba del lado de los troyanos, también abandona el sitio por ya no haber templo, ni libaciones ni devotos que le rindieran honores. Hasta él se vio afectado por el arrasamiento de la ciudad cuyos muros construyó con ayuda de Apolo muchos años antes. Ambas divinidades, en sus respectivos campos, se encargarían de hacer amargo, muy amargo, el retorno de los griegos a sus casas. Si es que llegaban, claro.⁸¹³ El soberano del mar promete que removerá el piélago del mar Egeo con olas gigantescas, remolinos infranqueables, con los cuales llenará de cadáveres las rocas de Delos, Esciros, Lemnos y los promontorios de Caferea.⁸¹⁴ Desaparecidos del lugar, Eurípides muestra el lastimero destino de las que antes fueron principales en Troya: hasta la reina es sorteada para ver quién se la llevará a casa como esclava que tense los hilos en los telares de la casa de Odiseo.⁸¹⁵ A su hija Casandra, en medio de las antorchas nupciales, es dada para concubina de Agamenón, quien celebra una insolente boda que irritará a Clitemnestra apenas llegue al reino de Argos.⁸¹⁶ Consuela a su madre que se dirigirá a Ítaca, lejos de Argos, con la idea de que el matrimonio le servirá para consumar una venganza: “voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre.”⁸¹⁷

Sobre esta idea descansa un gran consuelo. Ella, que ha podido ver más allá del tiempo presente, está convencida de que, ciertamente, es el final de los troyanos, pero el principio del final de todos los griegos. La mayoría de los vencedores morirá, más temprano que tarde, en medio de condiciones deshonrosas. Los troyanos murieron defendiendo a sus familias y a su reino de esta expedición injusta, no lejos de sus patrias como los aqueos que padecieron diez años de infortunio y millares de muerte por recuperar a una casquivana como Helena. Muchos de ellos ya no volvieron a ver a sus familias y fueron enterrados en tierra extraña. Los troyanos, en cambio, yacen entre las cenizas de lo que más amaron en vida, “inmolados por su patria, lo que constituye una hermosa gloria.”⁸¹⁸ Todo lo que sucedió y lo que sucederá, será horrible.

En verdad que la guerra no trae nada bueno, ni siquiera a los que creen haberla ganado. Por eso, en *Troyanas* es constante la alusión a las desgracias que causa: “el hombre prudente debe evitar la guerra; pero si da con ella, es hermosa corona para su ciudad morir con honor,

⁸¹³ E. Tr. 65.

⁸¹⁴ E. Tr. 90.

⁸¹⁵ E. Tr. 280-291.

⁸¹⁶ E. Tr. 310.

⁸¹⁷ E. Tr. 359-361.

⁸¹⁸ E. Tr. 386.

mas es deshonra morir indignamente. Por esto, madre, no tienes que lamentarte por tu patria ni por mi boda, pues con ella voy a destruir a mis enemigos más odiados y a los tuyos.”⁸¹⁹ Acto seguido, le ofrece un par de consuelos más: Odiseo, su dueño, errará más tiempo de lo que cree y ella, en casa de su nuevo esposo, arruinará desde su seno la familia del comandante en jefe que dirigió a los ejércitos contra su patria. Con su muerte vendrá la de sus esclavizadores, de una forma tan vergonzosa que por penosa la calla. De manera que, por gracia de la ironía trágica de este género, la vencida se convertirá en vencedora.⁸²⁰

Cuando creía Hécuba que las penas disminuían, en realidad estaban aumentando. Si hay una imagen del abatimiento que causan esta clase de penas, ella la encarna muy bien. Desplomada, a ras del suelo, derrama lágrimas que absorbe la tierra como ofrenda de dolor. No desea que nadie la levante, ni que la consuelen. Pena tras pena golpean sin cesar su alma. Ni siquiera tiene deseo de invocar a las divinidades de las cuales tiene un pésimo concepto. Abandonaron Troya, y con su negligencia convirtieron en pasto a todos los troyanos. Su único apoyo lo encuentra en su memoria. La evocación del paraíso perdido sobre el que reinaba, provoca un torrente lacrimoso que va en aumento y confluye a un lugar común del pensamiento griego: “No consideréis feliz a nadie de los poderosos hasta el momento de su muerte”,⁸²¹ tal como recomendó Solón a Creso, rey de Sardes,⁸²² o el mismo Eurípides en *Los heráclidas* donde recomienda “no envidiar a quien aparenta ser feliz, hasta que uno lo vea muerto”.⁸²³

A la luz de un mortecino resplandor del fuego, se le amontonó dolor sobre dolor, lágrima tras lágrima, después de enterarse de la suerte de Andrómaca. No sólo sería esclava, sino que sería propiedad del asesino de su esposo Príamo. Hécuba deseó la muerte, porque el muerto no recuerda el dolor.⁸²⁴ En la mente de Andrómaca se alojó un pensamiento similar. Envidia el destino de sus parientes políticos porque la muerte, pese a lo espantoso de su forma, era preferible a la vida.⁸²⁵ Ocupa una metáfora bastante apropiada para su condición personal y para ilustrar el destino de todas las demás prisioneras: navegará hacia un yugo de esclava en Grecia.⁸²⁶ Para ambas, pero sobre todo para Hécuba, existe la esperanza de que en

⁸¹⁹ E. Tr. 400-405.

⁸²⁰ E. Tr. 460.

⁸²¹ E. Tr. 509.

⁸²² Hdt. I, 32, 86.

⁸²³ E. *Heracl.* 865.

⁸²⁴ E. Tr. 606.

⁸²⁵ E. Tr. 636 ss.

⁸²⁶ E. Tr. 679.

la esclavitud pueda criar a Astianacte y que un día sus descendientes vuelvan a habitar Troya. Esa ligerísima esperanza, se vio extinguida por la presencia de Taltibio, ese personaje que tiene la cualidad de hacerse odiar con facilidad por los vencidos. Mandado por Agamenón, era portador de malas noticias, como ave de mal agüero. Mencionado por Homero,⁸²⁷ Heródoto⁸²⁸ y hasta Pausanias,⁸²⁹ fue venerado en la Laconia donde afirmaban que estaba su tumba. Y aún más: hubo hasta un linaje que heraldos que pretendió fundar en él su estirpe.

Este individuo comunicó a Andrómaca la opinión general de los aqueos: Astianacte debía morir. Hécuba y Andrómaca, con un poco más de entereza, soportó la decisión de sus nuevos amos. Taltibio afirmó que Odiseo fue el que propuso la extinción de la casa frigia para que no hubiera vengadores, como en la historia de Euristeo que perseguía a los descendientes de Heracles.⁸³⁰ Y la escena que compone Eurípides sobre la despedida entre Andrómaca y Astianacte, es demoledora. Ningún alma sensible puede quedar impertérrita ante el sufrimiento que ahí se expresa: lo abraza, lo aprisiona en sus brazos y pechos, se aferran mutuamente, sienten su mutuo calor y derraman tanto llanto como pueden, sin que puedan evitar la muerte desde lo alto de las murallas troyanas donde lo arrojarán.⁸³¹ Imagen terrible, que incluso es difícil expresar en otras palabras que no sean las de la poesía de él.

Hécuba y Andrómaca se deshacen en lamentos. Los dioses las han abandonado. El amor de los dioses por Troya, se ha ido⁸³² y los han dejado a merced de los aqueos que parecen bárbaros con sus indecibles suplicios a los que las someten.⁸³³ El canto de los coros antecede el agón entre la reina esclava y Helena. Esta aduce toda clase de explicaciones para evitar la muerte a que ha sido condenada por su esposo Menelao. Los griegos todos quieren verla ajusticiada por la cantidad de males que ocasionó al mundo helénico por su lascivia. Hécuba arremete contra ella e interviene en el diálogo que sostienen los esposos; increíblemente, el rey de Esparta no sólo la escucha (cortesía negada a los de inferior condición) sino que suscribe su petición: “castiga a ésta como merecen tus antepasados y tu casa y borra de la Hélade el reproche de blando, tú que te has mostrado tan gallardo con los

⁸²⁷ Hom. *Il.* I, 312.

⁸²⁸ Hdt. VII, 134, 1.

⁸²⁹ Paus. III, 12, 7; VII, 24, 1.

⁸³⁰ E. *Heracl.* 985.

⁸³¹ E. *Tr.* 740-779.

⁸³² E. *Tr.* 857.

⁸³³ E. *Tr.* 765.

enemigos.”⁸³⁴ Morirá, sin duda, para escarnio de otras que deseen tomar el mismo camino de ella.

Las *Troyanas* termina con la entrega del cuerpo de Astianacte a Hécuba. Taltibio asegura que los griegos lo limpiaron y amortajaron. Llevan con él el escudo de Héctor para que sirva de ataúd. La abuela se lamenta por el nieto. Sin haber llegado siquiera a una edad donde pudiera tomar esposa o probado los deleites del poder, yacía en sus manos con los sesos derramados.⁸³⁵ Apresurando a todos para abordar las naves aqueas, insta a Hécuba terminar con los funerales, a echar la tierra sobre el cuerpo del niño. Un doble descenso ocurre: el del cuerpo de Astianacte y el suyo hacia la amargura, la soledad, la muerte en vida. Con esta última desgracia, cae en conciencia de lo irremediable de su circunstancia, dictada así desde el principio de los tiempos. En vano fueron todos los sacrificios, todas las libaciones, toda la sangre derramada para atraer el favor de los dioses, aunque Hécuba demuestra que en la derrota es posible la gloria: “Pero si un dios hubiera revuelto lo de arriba poniéndolo al revés, bajo la tierra, seríamos desconocidos y no estaríamos en boca de los cantores ofreciendo tema de canto a las Musas de los hombres venideros.”⁸³⁶ Avanzando sobre la espuma de las olas, el viento salino los empuja hacia otros destinos temibles. Las velas de los barcos reflejan en su trágica blancura el triste resplandor con que los griegos condenaron las ruinas de Troya. Ardía, por orden de los capitanes, para no dejar piedra sobre piedra, ni cimiento que atestiguara su existencia a los poetas y cantores de la posteridad.⁸³⁷

Hécuba parece haber sido escrita unos siete años después del estallido de la guerra del Peloponeso. La denuncia sobre los horrores de la guerra y su consecuente sentido pacifista son evidentes. Pero decir que *Hécuba* es una tragedia pacifista, se queda muy corto.⁸³⁸ Eurípides mismo era amante de la paz y, por lo tanto, no habrá una sola línea en sus obras que ensalce la confrontación como medio para solucionar problemas. Acaso por eso en muchos pasajes de los dramas siempre existe la ponderación del diálogo, el ejercicio del intercambio razonado de palabras, como el de Aquiles con los griegos en *Ifigenia en Áulide* para salvarla del sacrificio.⁸³⁹ O también el lamento por no haber aceptado la paz que en su

⁸³⁴ E. Tr. 1033-1036.

⁸³⁵ E. Tr. 1176.

⁸³⁶ E. Tr. 1243-1245.

⁸³⁷ E. Tr. 1320 ss.

⁸³⁸ Garibay, “Prólogo” a *Hécuba*, p. 199.

⁸³⁹ E. IA. 970.

momento Eteocles ofreció a Adrasto en *Las suplicantes*.⁸⁴⁰ E incluso la apelación a las argucias de Odiseo, como ilustró Sófocles, para que convenza a Filoctetes de ir a Troya porque “son palabras y no los actos los que guían todo.”⁸⁴¹

La historia de esta tragedia se desarrolla poco tiempo después de la victoria de los griegos sobre los troyanos. Es un acercamiento al sentir personal de una de sus más visibles protagonistas. En *Las troyanas* se vieron en conjunto los sufrimientos de las cautivas, los sacrificios a que fueron sometidas y el sentido último de la guerra que redundaba en inutilidad, pues los vencidos son en realidad los vencedores. De tal manera que, en este caso, la majestad caída de la reina de Troya volverá una y otra vez sobre lo que fue y se perdió, lo que ocurre en ese preciso momento en que ha cambiado su suerte, de lo que puede esperarse y, por ende, del significado de la vida, lo inevitable de la muerte, la naturaleza del orgullo, los límites de la justicia, la libertad, la vejez.

Un espectro inaugura la acción. Las naves de los griegos están varadas en las costas tracias porque no hay viento. Cerca de ellas, en la costa, hay un improvisado campamento y sobre él vagabundea en el aire la imagen traslúcida de Polidoro, el hijo que Príamo encomendó a Poliméstor, rey de Tracia, para cuidarlo mientras se enfrentaba a los griegos. Este personaje es novedoso por la historia que sobre él construye Eurípides, distinta a la contenida en la *Iliada* homérica. En primer lugar, Polidoro no es hijo de Hécuba, sino de Laotoe, una de las muchas concubinas de Príamo; en segundo, Polidoro no había sido mandado a la corte de Tracia, sino que su papá simplemente lo alejó de los combates por ser el más pequeño y amado de sus hijos; por último, su muerte no corrió a manos de Poliméstor, sino del mismo Aquiles.⁸⁴² En esta circunstancia, es fácil entonces adivinar los motivos de Eurípides para presentarlo de manera distinta: el lazo con Hécuba añade dimensión al hecho de saber que un hijo suyo ha muerto lejos, lo cual permite tensar la trama hasta el extremo. Del mismo modo, si Polidoro hubiera muerto en Troya se habría considerado un fenecimiento honroso y no habría nada más que comentar. Finalmente, Poliméstor es la representación de lo exógeno bárbaro que en el tiempo de Eurípides era tema político, pues Atenas no gozaba precisamente de buenas relaciones con el litoral tracio por razones más adelante detalladas.

En términos de la muerte de Polidoro, existe un elemento interesante que hace a esa muerte un ejemplo de traslación de un delito terrenal a otro de carácter divino. Una vez que

⁸⁴⁰ E. *Supp.* 739.

⁸⁴¹ S. *Ph.* 99.

⁸⁴² Hom. *Il.* XX, 407-424; XXI, 88-91; XXII, 46-53.

se enteró de la caída de Troya, Poliméstor lo mató para quedarse con el tesoro que servía de sostén al príncipe. Su fantasma llora la suerte de su cuerpo porque, no obstante el haber sido asesinado a sangre fría y ultrajado su cuerpo lacerándolo, fue arrojado al mar para borrar cualquier huella de este delito, lo cual complicaba más las cosas por el hecho impío de no dar una sepultura de acuerdo con la costumbre y las leyes divinas a los despojos humanos.

En este contexto ignorado por ella, Hécuba sufre la condena a muerte de Políxena que los griegos han decretado. Su hija se convertirá en otra sombra como la que cree haber imaginado sobre su tienda. Pero la de Polidoro no es un fantasma aislado. Hécuba entera es un tinglado de ellos, habitantes de un tiempo pasado que fue mejor, que se convirtieron en piedras humeantes más allá del ponto. Entre aquel lugar de ensoñación evocado con sus lágrimas y el campamento donde recibe desgracia tras desgracia, se tiende una navegación en cuyo desarrollo sólo hay una cosa cierta: la muerte. La vida, en todo caso, es un preliminar de algún otro destino, quizá mejor, quizá peor. Nadie lo sabe, porque como dijera el mismo Eurípides en su pérdida *Estenobea*, “no hay varón [ni mujer] que sea feliz” en esta vida.⁸⁴³ Un solo día basta para que la fortuna se esfume,⁸⁴⁴ como este donde Políxena es condenada a muerte. El Aquiles de ultratumba la reclama sobre su tumba y Hécuba que suplica abrazada a las rodillas de los asesinos, no consigue sino las hábiles palabras de Odiseo que le recomienda prudencia, ya que no puede pagarle el favor que le hizo en Troya al no denunciarlo cuando se introdujo como espía junto a Diomedes.

Políxena se rehúsa a morir por el comprensible amor que cada uno tiene a la vida. Luego comprende que, si bien no es posible dejar de morir prematuramente, puede escapar de un destino cruel, condenada a tareas propias de una esclava que no era y a llevar una triste existencia:⁸⁴⁵ “Aparto de mis ojos libres esta luz, entregando mi cuerpo a Hades [...] No veo junto a nosotras motivo de esperanza ni de confianza en la posibilidad de que yo sea feliz en alguna ocasión. Madre, tú no seas en nada un obstáculo para nosotros, ni de palabra ni de obra. Exhórtame a morir antes de encontrar un trato vergonzoso en desacuerdo con mi dignidad. [...] Yo sería más feliz muriendo que viviendo. Que el vivir sin nobleza es un gran sufrimiento.”⁸⁴⁶ Erigido en oficiante del sacrificio, Neoptólemo clavó su espada para derramar la sangre de Políxena. Antes de morir, pronunció las palabras que la liberaron de

⁸⁴³ Arist. *Rh.* 1394b 2.

⁸⁴⁴ E. *Hec.* 285.

⁸⁴⁵ E. *Hec.* 365.

⁸⁴⁶ E. *Hec.* 354-379.

sus sacrificadores: ella misma se desnudó, señaló el lugar donde debían clavar la espada para cortar el paso al aire y fue consciente hasta el último momento de la sangre que chorreaba por su herida. Murió libre, como princesa, no atada como esclava. Esa valentía ganó el respeto de los aqueos quienes, en silencio, cubrieron a la muerta con hojas y ramas de pino que alimentaron la pira que luego devoró su cuerpo.

Hécuba no encontró refugio en ningún lado. La naturaleza humana comenzó a parecerle despreciable. Entre los hombres sólo había inequidad. Imaginar un solo día sin que le ocurriera ningún mal, habría sido para ella el mayor bien sobre la tierra.⁸⁴⁷ Por sus hijos muertos, en la desmesura de su adversidad, se mesaba los cabellos y se arañaba la mejilla para dejar un surco ensangrentado por donde correrían más y más lágrimas que alimentarían otro pesar más: la confirmación de la muerte de Polidoro, recientemente hallado en las costas tracias donde el mar lo arrojó. La visión del muerto no había sido una ensoñación. Los gestos con que suplicaba la ayuda desde el Hades no fueron producidos por el paroxismo. Poliméstor fue el asesino, no había dudas. A él se tenía que castigar. ¡Era su anfitrión y Polidoro su huésped! Más allá de la avaricia por obtener el tesoro con que Príamo lo envió, esto constituía una violación a las leyes divinas que compartían los griegos incluso con los bárbaros.

¿Cómo se atrevía Poliméstor a matarlo? ¿Qué clase de impiedad era esa? No sorprendía la brutalidad con que actuó, pues entre los griegos los tracios era muy cercanos a las bestias. Lo que de ellos conocían era mucho. Al igual Penteo, su antiguo rey Licurgo se había negado a recibir a Dioniso en sus dominios. Persiguió a sus ménades, prohibió el culto en Tracia e hizo huir al dios a la casa de Tetis para refugiarse. Pero se vengó cegándole la razón: confundió a su hijo con un tronco de hiedra y de un golpe Licurgo lo mató. Con el enemigo debilitado, Dioniso mandó una sequía que originó la sublevación de los tracios que terminaron por dar muerte al impío. Otras versiones cuentan que Zeus lo cegó por negarse a los misterios dionisiacos,⁸⁴⁸ pero el asunto es que, desde tiempos inmemoriales, estos individuos no gozaban del favor de los cielos. En la época en que Eurípides escribe, los tracios no son menos que salvajes en la concepción cultural de los atenienses clásicos.

Cuando los especialistas comentan este pasaje, siempre aluden a la fuerza desmedida que los caracterizaba en el ejercicio de sus oficios, mercenarios o gladiadores, según quien los contratara para satisfacer placeres igual de salvajes,⁸⁴⁹ especializados en la formación de

⁸⁴⁷ E. *Hec.* 625.

⁸⁴⁸ Hom. *Il.* VI, 130 ss.

⁸⁴⁹ Vélez-Fuentes, *La casa de Dioniso*, p. 65.

ejércitos de esclavos⁸⁵⁰ que vendían a buen precio o ellos mismos al servicio de las causas que más dinero dejaran, algo que con el tiempo se convirtió en una verdadera plaga amenazadora incluso de la existencia del ejército ciudadano que había caracterizado a las polis de la época clásica.⁸⁵¹ Bastan dos ejemplos del siglo V para complementar esta imagen.

Heródoto alude a ellos en medio y casi al final de su gran historia, narrando sus costumbres que sin duda a un griego de su tiempo debió llamar mucho la atención: se creen inmortales por creer descender de Hermes, tienen una vida inmoral, son polígamos, ponen a la venta a sus propios hijos, veneran por sobre todas las divinidades a Ares, Artemisa y Dioniso (la guerra, la caza, la liberalidad)⁸⁵² y sacrifican a los extranjeros.⁸⁵³ Esta naturaleza los convertía en un verdadero dolor de cabeza para los griegos, tal como refieren Heródoto, Plutarco y Jenofonte cuando se refieren a las acciones que emprendieron Milcíades,⁸⁵⁴ Pericles⁸⁵⁵ y Dercíidas⁸⁵⁶ para contenerlos en sus desmanes.

Tucídides, por su parte, consideraba que los tracios no eran menos enemigos que los espartanos, y aun eran más crueles que ellos, porque eran de todo a todo un pueblo poco fiable y traicionero. En el libro séptimo de su historia, describe con horror una de sus muchas atrocidades en Micaleso la cual califica como el más inesperado y terrible desastre que sufrió la ciudad, haciendo énfasis en el ataque que sufrió una escuela de niños: “Cuando los tracios irrumpieron en Micaleso saquearon casas y templos, asesinaron a personas sin tener en cuenta la mayor o menor edad, sino matando sin excepción a todo el que encontraban, mujeres o niños, además de las bestias de carga y de cuanto ser vivo veían. El pueblo tracio, cuando se siente seguro es muy sanguinario, tanto como el que más lo sea de los bárbaros. Se dieron todo tipo de muertes, y, entre otros no pocos desórdenes, irrumpieron en una escuela, que era la más importante de allí y en la que acababan de entrar los niños, y los degollaron a todos.”⁸⁵⁷ El historiador ateniense pudo haber elegido cualquier otro conjunto de asesinatos, pero hace un énfasis especial en los niños y la escuela, sinónimo de educación que no tenían ni aspiraban tener. Desde su perspectiva, eso explicaba ampliamente la inclinación corrupta de sus dirigentes y la avaricia obscena de dinero que caracterizaba a sus reyes. En sus cortes,

⁸⁵⁰ Osborne, *La Grecia clásica*, p. 103.

⁸⁵¹ Isoc. VIII, 41-48.

⁸⁵² Hdt. V, 6-8;

⁸⁵³ Hdt. IX, 19, 1-2.

⁸⁵⁴ Hdt. VI, 36, 2.

⁸⁵⁵ Plu. *Per.* 19.

⁸⁵⁶ Xen. *Hell.* III, 2, 8 ss.

⁸⁵⁷ Th. VII, 29.

nadie podía acudir a pedir justicia con las manos vacías. Era requisito llevar un presente para atraer su favor, cosa que terminó por llenar sus arcas de forma tan increíble que la abundancia de oro era tan desproporcional, que eso mismo era la representación de su putrefacción en las leyes, la sociedad y sus costumbres.⁸⁵⁸

Al enterarse de la muerte de Polidoro, Hécuba pidió a Agamenón que no dejara impune este crimen. Ambos conocían a Poliméstor. En Troya había sido huésped de Príamo, compartió la mesa con los miembros de su familia y gozó del más alto aprecio por parte de ellos. La reina esclava apelaba al sentido de la justicia y la fuerza de la ley que, aun siendo bárbaros, tenía poder sobre ellos: “Por ley consideramos a los dioses y vivimos teniendo definido lo justo y lo injusto. Ley que si, cuando acude ante ti, va a ser destruida, y dejan de pagar su castigo los que matan a sus huéspedes o se atreven a llevarse lo consagrado a los dioses, es que no hay nada de equitativo entre los hombres. Pues bien, considera esas acciones entre las deshonorosas y respétame a mí.”⁸⁵⁹ No hay que perder de vista que se trataba de un crimen perpetrado contra un enemigo, contra un troyano, que además de morir en circunstancias ajenas a la guerra, era un asunto que estaba más allá de su jurisdicción. Pero Hécuba clamaba con todo el cuerpo. Prometía, si se le obsequiaba en su petición, que el muerto le sería grato. Rogaba a Agamenón con brazos, manos, cabellos y hasta con las plantas de los pies, abrazando sus rodillas y encomendándose a todo tipo de argumentos.

El rey de Argos duda porque era una disyuntiva notable. No puede castigar ni mucho menos matar a Poliméstor, aliado de los aqueos a quienes dirigió algunas deferencias, quizá en el entendido de que así olvidarían la amistad que tenían con los argivos. Pero tampoco puede dejar pasar tamaña impiedad. En esta sociedad heroica, o al menos esa a la que se refieren los cantos homéricos, el homicidio de una persona ejecutado con engaño y alevosía, tenía una repercusión mayor al ocurrido durante una batalla, un combate singular o por accidente. La muerte de Polidoro a manos de Poliméstor irradiaría una impureza que traspasaría el ámbito familiar del asesino y terminaría por afectar incluso a Agamenón cuya jurisdicción estaba aparentemente lejos. Hécuba es muy astuta al trasladar el delito de un asesinato a una transgresión de las leyes decretadas por Zeus, quien también era llamado Ζεὺς Ξένιος (patrono de la hospitalidad, del extranjero recibido). Que la máxima divinidad

⁸⁵⁸ Th. V, 26.

⁸⁵⁹ E. *Hec.* 799 ss.

del panteón griego presidiera el concepto de hospitalidad, era motivo suficiente para temer contribuir por omisión a la impiedad de Poliméstor.

Esta idea permite acordar con Hécuba que sea llamado al campamento de los griegos y que cualquier cosa que emprenda contra él no sería detenida por ellos. Agamenón actúa no por bueno ni por virtuoso, sino porque realmente teme a la ley divina. Eso le concederá un segundo bien: dar sepultura apropiada al cuerpo de Polidoro, que arderá en doble llama con su hermana Políxena.⁸⁶⁰ El tracio llega al campamento sin saber nada. Acompañado de sus hijos es invitado a pasar a una tienda donde Hécuba descansa con las demás cautivas. Pide que sus escoltas se aparten del improvisado gineceo, pues no vayan a irritar a sus dueños con alguna falta. Hécuba engaña, como él engañó a su esposo, tentando su avaricia. Le revela la existencia de un tesoro fabuloso que está bajo las cenizas de Troya, un botín que no se llevaron los aqueos durante el saco de la ciudad.

Poliméstor no cabe en gozo. Ahora no sólo tendría el tesoro de Polidoro, sino el de su padre también. Y cuando sordidez de su egoísmo se encontraba en lo más alto, las esclavas lo sujetaron para dejarlo sin ojos, como Licurgo en su momento. Enterraron en sus pupilas unos alfileres que ocultaban entre sus ropas y luego se escabulleron para que no las lastimara. Mientras, en otro lado, sus hijos eran despedazados por las que antes los entretenían con juegos. Oyendo los gritos, quería arremeter contra las troyanas, pero la luz ya se había ido porque las cuencas vacías le sangraban espantosamente. El castigo por su impiedad, recibía una respuesta recíproca propia de la época de Eurípides. Ya Heródoto contaba la historia de Licides quien, acusado de traición, fue muerto a pedradas con todo y su familia;⁸⁶¹ Lisias, en las horas más oscuras de Atenas, se preguntaba retóricamente dos años después de la muerte de Eurípides, qué castigo debieran tener los treinta tiranos que tomaron el poder, es decir, si debieran morir solos o con sus hijos en pago por los hombres y sus hijos muertos por su culpa.⁸⁶²

Sobre Poliméstor recayó toda la reciprocidad posible. Queriendo tomar a alguna de ellas para descargar la impotencia de su ira, destruía cuanto enser hallaba a su paso. El coro de las esclavas, satisfechas con el castigo, le advirtieron que aún no había pagado todo, pero con eso tenía como adelanto de sus futuras penas: “Como uno que ha caído de costado en un abismo sin fondo verás que te arrancan tu corazón, perdiendo la vida. Pues lo que se debe a

⁸⁶⁰ E. *Hec.* 895.

⁸⁶¹ Hdt. VIII, 136-144; IX, 4-5.

⁸⁶² Lys. 12, 36.

la justicia y a los dioses no se desvanece de un solo golpe. ¡Funesta, funesta desgracia! Te engañará la esperanza que tenías en este camino, la cual te ha conducido mortal hacia el Hades. ¡Ay, infeliz! Dejarás la vida bajo una mano que no hacía la guerra.”⁸⁶³

El castigo del asesino era indigno por su origen y por haber sido infligido por mujeres. La ruindad de ser ajusticiado por una esclava, exacerbaba la vergüenza. Agamenón, oyendo los clamores del ciego, acudió presto a escucharlo. Parece que no lo tenía en mucho. Lo considera impío y bárbaro. Le pide incluso que antes de que hable con él, expulse de su corazón la barbarie para que pueda comprender su mensaje. El asesino acepta su crimen, pero lo justifica con la misma razón que él para permitir la muerte de Astianacte: Polidoro debía morir porque un día reconstruiría Troya y los aniquilaría movido por la venganza. Su deceso era un favor que como amigo les hacía a los griegos, del cual se decía aliado. Poliméstor guardaba a los aqueos de un futuro mal, por tanto, debía castigarse a Hécuba, la incitadora de su desgracia.

Experta en controversias, el agón de Hécuba principia rebatiendo todas sus excusas. Ni buscaba el bien de los griegos ni hizo honor a su palabra. La avidez de tesoros mal habidos lo inspiró en todo momento. Hábilmente, usó de un argumento que le escuchó a Odiseo cuando le negó su ayuda para salvar a Políxena [“los bárbaros no consideréis amigos a los amigos”],⁸⁶⁴ esta vez para condenar a Poliméstor: “una raza bárbara jamás llegaría a ser amiga de los helenos, ni podría ocurrir.”⁸⁶⁵ Así, el falso anfitrión era dominado por un insaciable deseo de lucro que trataba de engañar a Agamenón por estar en medio de una desgracia. Debía, en conclusión, soportar lo que le correspondía en esta inmensa tragedia: “una vez que osaste cometer lo que no está bien, aguanta también lo que no es agradable.”⁸⁶⁶ Viniendo de la campeona de la resistencia, no hubo más remedio que aceptar su nueva condición. Poliméstor, en un último destello en ese ciego resplandor, se transformó en un profeta de nuevas penas: Hécuba no sería esclava, mas se convertiría en perra y Agamenón, el juez convenientemente justo, moriría a manos de la hija de su cegadora.⁸⁶⁷

Un viento favorable se soltó en los mares. Las naves podían navegar. ¿Los griegos retornarían a sus casas? Poliméstor sabía la verdad. Sin ser creído, abordaron sus barcos, era

⁸⁶³ E. *Hec.* 1024-1034.

⁸⁶⁴ E. *Hec.* 329.

⁸⁶⁵ E. *Hec.* 1200.

⁸⁶⁶ E. *Hec.* 1250.

⁸⁶⁷ E. *Hec.* 1265-1280.

la nueva figura de la ironía trágica: él podía ver en medio de la oscuridad y aquellos, aun teniendo ojos para ver la luz del día, estaban ciegos ante su propio infortunio. Para Hécuba la nostalgia era un engaño. Todo lo que hablaba era una construcción que quería habitar en vez de su lastimosa esclavitud en las tiendas aqueas. Recordaba a Troya con su ilustre linaje, a su esposo, a sus hijos. Quería levantar a la ciudad con sus palabras, con su memoria. Pero todo era un simulacro, todo era falso. En realidad, Troya nunca existió porque desde el principio fue condenada. La maldición divina la guio hacia la ruina y a todos aquellos que participaran de su momentáneo resplandor. Los frigios, inexistentes ya, heredaron a sus destructores las penalidades que también acabarían con ellos. El camino de Hécuba fue una pendiente trabajosa donde no había porvenir, ni esperanza, ni leyes, ni ciudad. Todos sus clamores fueron una despedida de lo que fue, y por eso, la poesía que cantó sus desgracias cumplió el oráculo que ella mismo se dedicó acerca de que serían el tema de canto a las musas de los hombres venideros.⁸⁶⁸ Las obras de Plauto, Virgilio, Ovidio, Séneca, Shakespeare, Châteaubrun, Leconte de Lisle, Jean Giraudoux o Sartre, presumen la exactitud de su parecer.

Andrómaca es la contraparte a esta historia. Situada lejos de los campamentos y algunos años después de la victoria griega, la esposa de Héctor se encuentra en Ftía, Tesalia, donde reina Peleo, el padre de Aquiles a cuyo hijo, Neoptólemo, fue entregada como esclava. Su vida es un contraste interesante respecto a Hécuba, quien murió mientras sufría sus penas, fue convertida en perra⁸⁶⁹ y ya no padeció la esclavitud en casa de Odiseo, que por entonces se hallaba perdido en el mar. Una vez que interiorizó la irremediable esclavitud a que estaba sometida, se venció a las solicitudes de Neoptólemo con quien procreó un hijo. En plena juventud, le quedaban pocas esperanzas de que su destino mejorase, a menos de que lo quisiera un dios. Y como si eso no fuera suficiente, la concubina obtenida en la guerra debía enfrentarse a los celos de Hermíone, legítima esposa del héroe. ¿Acaso hay algo más peligroso que una mujer cuya furia encuentra la fuente en los celos? ¿Esta tragedia es más bien un melodrama de amor? Sería ridículo afirmarlo, pues el enredo va más allá del amor que impulsa misteriosas formas de manifestarlo, incluyendo la muerte del amado.

Quienes se han dedicado al estudio de la pieza, suscriben la hipótesis de que esta obra fue producto de la madurez intelectual de Eurípides y, por tanto, debió escribirla en la década

⁸⁶⁸ E. Tr. 1245.

⁸⁶⁹ Ov. Met. XIII, 533-575.

de los años veinte del siglo V. Algunos autores a principios del siglo pasado propusieron como fecha de representación el lapso que va de 430 y 421. Por su parte, las investigaciones sobre estilística y lenguaje situaron su creación entre los años del *Hipólito* y las *Troyanas* (428-415), hasta que el consenso decidió encumbrar al 425 y aún el 422 como fechas probables de escritura y puesta en escena. Sea el caso que fuere, las características de la pieza siguen mostrando a un Eurípides ingenioso que adapta las leyendas del ciclo troyano a su antojo para conseguir el efecto deseado en el público, lo cual no convierte a su obra en algo meramente “efectista”.

La historia está dividida en tres capítulos donde alternan Andrómaca, Hermíone, Menelao, Peleo y la diosa Tetis, que aparece como *deus ex machina* según la costumbre del tragediógrafo. La única muerte consumada es la de Neoptólemo, figura que fue transformada por la poesía de Eurípides de la siguiente manera. Por principio, no lo considera un impío. La tradición que pudo haber recibido el poeta debió indicar que Neoptólemo fue ajusticiado por pretender incendiar o incendiar y saquear el templo de Apolo, asesino de su padre al ser el que guio la flecha con que lo mató Paris. Una vez muerto su cuerpo habría sido incinerado y sus huesos esparcidos en Epiro, como afirman Apolodoro⁸⁷⁰ e Higino.⁸⁷¹ La versión de Eurípides difiere en el motivo de su presencia en el oráculo delfico y su muerte. Según él, ciertamente había reclamado al dios por la muerte de su padre e incluso pidió satisfacción de ello, pero sin llegar a incendiar el templo. Hermíone habría sido dada en matrimonio a Orestes antes o durante la guerra, pero como Clitemnestra y Egisto se mostraron hostiles a la descendencia de Agamenón, fue ocultado para evitar que muriera; a causa de ello, no pudo consumarse el matrimonio, Orestes se enteró de la unión con Neoptólemo y fue a buscarla a Ftía, donde acordaron huir mientras este se hallaba en Delfos consultando a Apolo el misterio de la esterilidad de Hermíone. Ahí, Orestes le dio muerte, el cadáver fue regresado a su patria donde recibió los honores funerarios y devuelto a Delfos donde a partir de entonces se celebraban festivales en su honor. De cualquier manera, la historia de la tragedia es como sigue.

Andrómaca se halla como refugiada en el templo de Tetis, suplicando a la diosa que la salve de Hermíone y Menelao. Ellos pretenden asesinarla por creer que la troyana no sólo comparte el lecho de Neoptólemo, sino que estorba a la procreación de un hijo con su legítima

⁸⁷⁰ Apollod. *Epit.* VI, 12 ss.

⁸⁷¹ Hyg. *Fab.* 123.

esposa a través de drogas y filtros presuntamente mágicos. Primeramente, hay un enfrentamiento entre las dos mujeres donde exponen sus razones en singular agón. Una explica que es objeto de la envidia y la arrogancia de una que abusa de su posición para culpar a otra de sus propias faltas. Andrómaca, después de lamentar su suerte como esclava, evade todas las acusaciones con que Hermíone la ha obligado a refugiarse en el templo. Hermíone, por su parte, peca de arrogante. Su condición le permite tener “la boca libre,”⁸⁷² tan libre como para insultar y humillar a la vencida quien se ha atrevido a interferir en su camino. La conclusión a la que llega Andrómaca es muy sencilla: Neoptólemo no la odia a causa de sus filtros mágicos, sino porque Hermíone no es apta para la convivencia amorosa y es incapaz de comprender que la belleza no es suficiente para mantener cautivado al marido, sino que se precisan de otras virtudes que ella no poseía. Todo era, sin duda, efecto de la perniciosa ejemplaridad de su madre, cuya fama era mejor no invocar.⁸⁷³

Al no salir victoriosa de este certamen, Menelao acude en su ayuda. Esta vez, el rey de Esparta se presenta como un pusilánime al servicio de un caprichoso pretexto, dispuesto a mover su voluntad por una cosa tan ínfima como ponerse a discutir con una esclava. El mismísimo soberano espartano se trasladó hasta Ftía para conminar a Andrómaca y recordarle la situación en que estaba.⁸⁷⁴ Caricaturesco resultaba que el destructor de Ilión preparara grandes males por cosas pequeñas, que alguien con sus ínfulas monárquicas espetara de esa forma a quien nada le había hecho, lo cual constituía una injusticia, pero además no consiguiera que la esclava saliera del recinto sagrado si no es a traición. Menelao afirmó que había capturado a su hijo, escondido previamente, y que iba a matarlo si no salía para ser castigada. Engañada, el rey mandó atarle las manos y conducirla al palacio para molerla a palos y evitar futuras “insolencias”.⁸⁷⁵ Al aceptar con sorna que todo había sido una treta, Andrómaca se revuelve desvaríos donde maldice a los espartanos.

Siempre que se leen esta clase de cosas, es inevitable pensar en el ambiente político de aquella época. Eurípides, si es que la escribió en los años veinte, estaba consciente de todos los horrores que la guerra había traído. En boca de la cautiva, el poeta refiere algo que coincide con la imagen que los atenienses se formaron de sus enemigos: odiosos entre los mortales, consejeros falsos, urdidores de males, deslenguados procaces, arrasadores de

⁸⁷² E. *Andr.* 149

⁸⁷³ E. *Andr.* 205-231.

⁸⁷⁴ E. *Andr.* 330 ss.

⁸⁷⁵ E. *Andr.* 434.

ciudades y ambiciosos vulgares.⁸⁷⁶ Para Andrómaca, morir en manos de gente así no suponía una vergüenza; vergüenza para Menelao era tratar con tanta infamia a una inocente que nada había hecho: “Para mí la muerte no es tan penosa como te parece, pues me mataron aquellas pasadas desgracias: cuando pereció la desgraciada ciudad de los frigios y mi famoso esposo, que con su lanza te convirtió muchas veces en marinero cobarde en vez de soldado de tierra firme. ¡Y ahora, mostrándote ante una mujer como un hoplita terrible tratas de matarme!”⁸⁷⁷ Como en pasajes de anteriores obras analizadas, la muerte era anhelada por sobre todas las cosas estando en esclavitud. Andrómaca es eximida de toda culpa porque no fue ella la que decidió tomar la condición que tenía, ni que Neoptólemo haya procreado con ella lo que a Hermíone le estaba negado o que ejercitara mal de su grado las virtudes que caracterizan a una buena esposa.

Frente al palacio, Andrómaca se encuentra con su hijo para despedirse largamente.⁸⁷⁸ La sensación de estar descendiendo hacia el Hades es inevitable. Los lloros de una madre en el umbral de la muerte, consciente del desamparo en que quedará su hijo expuesto a todo género de vejaciones, otorga una sombría apariencia ase toma la libertad de exponer brevemente las razones por las que mueren, entre las cuales está, desde luego, el temor de verse amenazado en un futuro por el hijo de su adversario en la guerra: “Id bajo tierra, pues vinisteis desde una ciudadela enemiga. Mueren dos a causa de dos situaciones forzosas. A ti te mata mi voto, y a este hijo tuyo, mi hija Hermíone. Pues es también una gran locura dejar enemigos hijos de enemigos, cuando es posible matarlos y suprimir el miedo de las cosas.”⁸⁷⁹ Del mismo modo, hace gala de inapropiadas burlas hacia el niño que no sabe exactamente lo que sucede o por qué lo condena así, algo que estrictamente podrían ser consideradas impiedad pura: “¿Por qué te arrodillas ante mí como si suplicaras con tus ruegos a una roca del mar o a una ola? Soy un provecho para los míos, pero por ti no tengo ningún amor, puesto que, tras gastar gran parte de mi vida, capturé Troya y a tu madre; gozando de ella ahora bajarás a Hades subterráneo.”⁸⁸⁰

Avisado de lo que sucedía en casa de su nieto, Peleo llega a tiempo para impedir que Menelao siguiera violentándolos. El espartano arguye familiaridad, posesión común de las

⁸⁷⁶ E. *Andr.* 445-460.

⁸⁷⁷ E. *Andr.* 455-463.

⁸⁷⁸ E. *Andr.* 503-545.

⁸⁷⁹ E. *Andr.* 515-522.

⁸⁸⁰ E. *Andr.* 539-544.

propiedades y la obligación de ajusticiar a las que son insolentes hacia sus dueños. Peleo lo interpela y lo tunde con la misma eficacia que Andrómaca, esta vez dirigiendo sus ataques al origen de los males de todos: Helena. Merecedora de todas las censuras, es acusada de lasciva, inmoral y traidora, persona tan ingrata que por ingrata debiera ser insignificante. Pero como Menelao es propenso a cometer arrebatos por cosas insignificantes, le echa en cara su responsabilidad de haber segado infinidad de vidas, privar a mujeres ancianas de sus hijos y despojar a los hijos de sus padres, como Peleo respecto a Aquiles. Sopesa, por último, la ventaja de tener un bastardo bueno que uno legítimo devastador.⁸⁸¹

El rey espartano trató de defenderse con poca astucia, anteponiendo conceptos como el valor y el honor por los cuales luchó Grecia entera contra los bárbaros⁸⁸² sin que tuviera mayor trascendencia. El abuelo de Neoptólemo logró liberar a Andrómaca de su capturador, reculando en su pretendida valentía contra una mujer y figurando aquél como el hombre bueno que eligió Tetis por esposo. Esa era realmente la virtud, algo que el coro canta enalteciendo las cualidades por las que habrá de ser honrado en el futuro: “No borra el tiempo la reliquia de los hombres nobles. La virtud brilla incluso cuando han muerto. Es mejor no tener una victoria de mala fama que derriba la justicia por la envidia y la fuerza. Pues eso es grato a los mortales por el momento, pero con el tiempo acaba seco y consiste en ultrajes para la casa. Este, este tipo de vida he elogiado y llevo: que ningún poder fuera de la justicia sea válido en el tálamo ni en la ciudad.”⁸⁸³

Refutados en su iniquidad, Menelao partió a Esparta mientras Hermíone se encontraba con Orestes. Se hallaba aterrada porque Peleo estaba de lado de Andrómaca, de manera que cuando llegara Neoptólemo sufriría las consecuencias de tomarse atribuciones que no le correspondían. A su primo le venía bien la situación. Ausente en Ftía, presente en Delfos, era la oportunidad perfecta para retomar su derecho sobre Hermíone y cumplir lo que desde un principio debió haber sido: estar unidos en matrimonio. Orestes, antes de partir con ella, la consuela diciéndole: “Ahora, pues, que ya te encuentras en unas circunstancias que se te derrumban alrededor y que, caída en esta desgracia, no sabes qué hacer, te llevaré lejos de tu palacio y te entregaré en manos de tu padre. Pues cosa admirable es el parentesco, y en las desgracias no hay nada mejor que un amigo familiar suyo.”⁸⁸⁴ El coro, que cuenta la

⁸⁸¹ E. *Andr.* 639.

⁸⁸² E. *Andr.* 684.

⁸⁸³ E. *Andr.* 768-786.

⁸⁸⁴ E. *Andr.* 983-987.

historia paralela, anuncia la muerte de Agamenón en Argos inducida por su esposa Clitemnestra. El sufrimiento de los átridas, según lo estipulado, iba de acuerdo con las profecías de Políxena y Casandra que les anunciaron males peores a los padecidos por los frigios.

Mientras tanto, en Delfos, Orestes entrampaba a Neoptólemo. Estando suplicando al dios por respuestas, un grupo de individuos fueron convencidos por el hijo de Agamenón de que aquél pretendía incendiar el templo. Azuzados como perros de caza, lo sorprendieron arrodillado ante el dios y aprovecharon para apuñalarlo, pero logró esquivarlos. Todos juntos atacaron después a Neoptólemo, y no pudiendo evadir los filos de las armas, las pedradas y las saetas, cayó muerto en medio del templo de Apolo. Los sirvientes se apresuraron a levantarlo entre girones de ropa, heridas y sangre, pero ya estaba muerto. Lo trasladaron hasta Ftía ante Peleo que lloró con amargura la extinción de su dinastía. Cuando todo estaba perdido, Tetis se presentó ante él para instruirle sobre el futuro de Andrómaca que, liberada, debía ser esposa del adivino troyano Héleno (refugiado en Molosia) y él sería trasladado a las Islas de los Bienaventurados, donde gozaría de otra existencia más dichosa en recompensa al virtuosísimo demostrado a lo largo de su justa vida.⁸⁸⁵

La muerte de Neoptólemo no fue pasional. No es que Hermíone haya querido obligarlo a amarla, porque en la concepción heroica podían permitirse cosas que hoy nos parecerían excesivas como, por ejemplo, el consentimiento de ese concubinato con Andrómaca o el de Héctor con otras mujeres: “¡Oh, queridísimo Héctor! Sin reparo, yo amaba juntamente contigo, siempre que Cipris te hacía cometer alguna falta, y mi pecho lo he ofrecido muchas veces ya a tus bastardos, para no producirte ninguna amargura. Haciendo esto me atraía a mi esposo con virtud.”⁸⁸⁶ En efecto, hay amor, pero eso no explica toda la dinámica. En el fondo, desde esta perspectiva, lo que se encuentra a debate es la posición institucional de ambas en términos de la dinámica social de la polis. ¿Cómo se puede probar eso? Relativamente fácil. Hermíone actúa así motivada por no haber alcanzado la primera realización de una esposa (tener hijos) y también por un exceso de arrogancia, que existe y lo utiliza para amedrentar a Andrómaca. Precisamente por este motivo, porque no puede comprender que de la pertinencia de su conducta dependerá su éxito, fracasa. Aun con la

⁸⁸⁵ E. *Andr.* 1231-1284.

⁸⁸⁶ E. *Andr.* 221-229.

ayuda de su padre, un monarca espartano, no puede contra la sencillez de la esclava, porque a ella la asiste la razón.

Lo que sí comprende Andrómaca es este dinamismo. La virtud, para ella, debe ser puesta en práctica sin importar que el hombre con el que comparte el lecho es el asesino de su propio padre. Comprendió que la lejanía de ese comportamiento implicaría si fracaso, su muerte y la de su hijo. Por ello es natural que Peleo, el campeón del virtuosismo por el cual recibe en recompensa una ulterior y bienaventurada existencia, la apoye y la defiende de Hermíone y Menelao. Sin embargo, ella es incapaz de llevar más allá esas conductas porque su existencia no tiene sentido (es esclava, perdió todo en la guerra) y está frenada por las de otros y las decisiones de otros (Hermíone, Menelao, incluso Peleo que dispone de ella), que determinan una vida feliz a lado de un compatriota suyo que sobrevivió. La muerte de Neoptólemo, quizá, pueda interpretarse como un natural castigo a las ofensas que propinó al dios de Delfos, pero también el cumplimiento de las profecías funestas que maldijeron a todos los vencedores, concebidos en realidad como los grandes perdedores. Así, la imagen de una Hermíone o un Orestes que matan por amor resulta insuficiente. Al final y al cabo, como no podía encontrar su lugar en la vida de Neoptólemo y en la sociedad, al no conseguir inspirar amor en su esposo optó por desencadenar todos los miedos al grado de verse amenazada por su propia desmesura. Su huida a Esparta será una nueva oportunidad de obtener el lugar que tanto ansió y que se le negó mientras vivió Neoptólemo.

Electra, fechada entre el 417 y 413, es una de las últimas producciones de Eurípides. Es de suponer entonces que se encuentra muy cercana a *Bacantes*, que el estilo es superior al de *Helena* y que entona el canto del cisne en obras que sospecha serán las últimas. El tema de la pieza, que ya había sido tratado por Esquilo, aquí adquiere otro tono, motivos y caracteres. En *Electra* se cumple a cabalidad la famosa sentencia de Aristóteles acerca de que Sófocles pintaba a los hombres como debían ser mientras Eurípides como son.⁸⁸⁷ El destino de la familia de los átridas es el único tema de los tocados por los tragediógrafos en donde puede hacerse un examen de las simpatías y diferencias entre cada uno de ellos. Como no es el objeto de este apartado hacer tal comparación, basta con afirmar que, increíblemente, Eurípides se halla más cerca de Esquilo que de su contemporáneo Sófocles. Se apartan entre sí por el énfasis que pone cada uno de ellos en los caracteres o en las acciones que los mueven. En Esquilo es evidente la aproximación religiosa del sentido y concepto en que figura la

⁸⁸⁷ Arist. *Po.* 1453 a 29.

desgracia familiar de Agamenón. En Sófocles, Electra está dominada por pensamientos verdaderamente violentos sin que pierda el barniz heroico con que está recubierta su personalidad. Eurípides muestra a un Orestes y a una Electra demasiado cercanos a la gente común, que duda, teme y vacila ante una acción de grandes consecuencias.

La acción en Eurípides transcurre en los arrabales de Argos, no en el palacio real. El prólogo o la historia con los antecedentes no la cuenta un personaje relevante, sino un labrador humilde al que le ha tocado en suerte estar casado con Electra, hija del muerto, vejada por su propia madre, parcialmente desterrada de su casa y condenada a estar con alguien de inferior condición. Esta es la primera diferencia esencial del salamino con los otros dos. El miedo de Clitemnestra y Egisto hacia sus hijos (hijastros) se basa en la amenaza de que alguno de ellos, casado con alguien de su distinción, procreara nietos nobles que pudieran vengar la muerte del jefe aqueo.⁸⁸⁸ Pero la muerte de Agamenón es un asunto de segunda categoría Eurípides hace mucho énfasis en el presente. Cuando aparece Electra en escena, ni siquiera se toma la molestia de elevar un ay por su padre. Más le preocupa el estado de indigencia que guarda en casa del campesino, lamentando con oscuro rencor el hecho de que ella está obligada a hacer labores domésticas, como las esclavas troyanas venidas de Ilión después de su caída. Para Electra no había nada más indigno que eso, y pudiendo evitarlas, las hacía como testimonio de los ultrajes de Egisto ante los dioses.⁸⁸⁹

Mientras Electra ayuda al labrador en las ocupaciones de la casa, unos forasteros merodean el lugar. Son Orestes y Pílates, su primo, que han llegado hasta Argos, La noche anterior ofrecieron un sacrificio en la tumba de Agamenón y se disponen a maquinar la estrategia con la cual harán pagar el crimen de sangre de Clitemnestra y su amante. El Orestes euripidiano, a diferencia del esquileano. se muestra vacilante y busca constantemente el apoyo de su hermana. No es ya el que sirve de herramienta ineluctable de los designios de Apolo, sino el adolescente temeroso incapaz de seguir adelante para no ser descubierto y aprehendido por Egisto. Espera una oportunidad para hacerse de información sobre su hermana. Los argivos debían estar enterados de la situación a la que la orillaron los criminales habitantes de palacio. Convenientemente, Electra sale a buscar agua a un río cercano, esta vez elevando imprecaciones que lamentan la muerte de su padre, el abandono de las divinidades a la casa átrida y el trágico destino al que condenaron a los hermanos: “Ninguno

⁸⁸⁸ E. *El.* 25.

⁸⁸⁹ E. *El.* 59.

de los dioses se ocupa de la voz de esta malhadada ni de la ya vieja muerte de mi padre. ¡Ay de mi muerto! ¡Ay de mi vivo errante, que habita en cualquier tierra, un pobre desterrado en el hogar de un tete, él, que nació de ilustre padre! Yo misma habito en casa de un bracero con corazón ajado expulsada de la casa materna en cárcavas del monte. Y mi madre vive con otro amancebada en lecho de sangre.⁸⁹⁰

En este punto, ocurre el primer encuentro entre los hermanos. Orestes sí la reconoce, pero calla. Electra no, y se deja informar por los que vienen de fuera, pues traen buenas noticias: Orestes vive y desea vengar a su padre. La esperanza de mejorar su situación se enciende y los trata con deferencia, aumentada con la presencia del campesino que los invita a pasar a su humilde casa. El presunto viajero advierte la absoluta nobleza del campesino al abrir así su hogar, mostrando su augusta pobreza que no carece de dignidad. Orestes, en vez de censurarlo, alaba el noble talante del que dice ser esposo y aprovecha para arremeter contra los que se precian distinguidos y, en realidad, son de la peor calaña (como los que pretenden matar): “He visto a hijos de padre noble que nada son y a hijos de villanos que son hombres excelentes; he visto la miseria en el corazón de un rico y un alma grande en el cuerpo de un pobre. ¿Cómo, entonces, se puede juzgar distinguiendo rectamente entre una y otra cosa? ¿Acaso por la riqueza? Mal juez para servirse de él. ¿Entonces por la pobreza? Pero es que la pobreza comporta una tara y enseña a un hombre a ser malo por culpa de la necesidad.”⁸⁹¹ Y después de ponderar su interioridad, discurre en los beneficios que se obtienen cuando hombres de esta naturaleza ocupan los puestos públicos: “Hombres como este gobiernan bien los Estados y sus casas; en cambio, esos cuerpos vacíos de juicio son adornos del ágora. Tampoco es cierto que un brazo fuerte aguante la lanza mejor que uno débil. La entereza reside en la naturaleza y en el valor.”⁸⁹²

La trama de la historia comienza a tomar otro curso. Un anciano se acercó a la tumba de Agamenón para ofrecerle una libación ha visto sobre ella los restos de otra reciente. De inmediato se dirige a la casa de Electra para informarle lo que ha visto: el sacrificio de una oveja negra, su sangre recién derramada y un mechón de cabello rubio, con las mismas características del que distinguen a su hermano. ¿Sería acaso él que, oculto en algún sitio de Argos, lo había ofrecido? Para el anciano eso es seguro, pero Electra duda que esté cerca por el miedo que le infunde Egisto y por otras razones que humanizan al héroe en apariencia

⁸⁹⁰ E. *El.* 199-211.

⁸⁹¹ E. *El.* 370-379.

⁸⁹² E. *El.* 386-391.

invulnerable. El anciano que se explayaba vio salir a los huéspedes del labrador para reconocer de inmediato al hijo perdido de Agamenón. Una cicatriz junto a la ceja, producida por una caída en aquellos días donde ocupaban el tiempo en perseguir cervatillas.⁸⁹³ La donosa entrada del anciano en el escenario da pie a los preparativos de la venganza contra Clitemnestra. Orestes lo somete a toda clase de preguntas acerca de las posibilidades de tener éxito en el asesinato de los criminales, de si tenía aliados o amigos que pudieran auxiliarlo en caso de una adversa eventualidad, cuántos centinelas guardan el palacio y, en fin, todos los detalles para que en su plan no hubiera margen de error.⁸⁹⁴ Orestes comprende que no puede entrar a la residencia de su extinto padre, ni que puede haber victoria en circunstancia tan complicada para ejecutar a los dos personajes más relevantes del reino sin que nadie lo notara.

Esta diferencia con Esquilo es interesante porque el crimen no se llevará a cabo en las sombras de la casa del muerto, sino afuera, en el campo, donde los dioses no tendrán ningún obstáculo para ver cómo los hijos toman en sus manos la terrible justicia que le asestarán a los asesinos de su padre. Por ello, es importante mencionar que el crimen de Clitemnestra también es considerado dentro de la esfera divina, porque se trata de una impiedad no sólo por el hecho de haberlo matado, sino por la injuria hacia su propia familia de desterrarlos de su legítimo hogar y despojarlos de los bienes que por derecho les correspondían. Eso justificaba sus decesos a la luz de la divinidad, aunque los homicidios familiares eran imperdonables para cierto sector de ella.

El anciano indicó a Orestes que no ha mucho vio a Egisto salir del palacio rumbo al campo para hacer un sacrificio en honor de las Ninfas. Él y Pílates se aproximaron al sitio donde aseguró el viejo que harían el consecuente banquete para disfrutar de las viandas producto de la inmolación. Saliendo al paso del homicida de Agamenón, los invitó a participar de ella; Orestes, precavido y temeroso, participó en el desollamiento y destace de un toro que reveló a Egisto un mal presagio. Acercándose a mirar las entrañas del animal notó una disposición extraña que de inmediato interpretó con precisión: el hijo de Agamenón que tanto lo odiaba podía estar cerca, tan cerca como para poner en riesgo su vida. Nadie le informó de nada extraño, ni sus sirvientes denunciaron haber visto a su enemigo cerca del

⁸⁹³ E. *El.* 573-574.

⁸⁹⁴ E. *El.* 596-669.

lugar. Mientras se ocupaba en seguir examinando el funesto prodigio, Orestes se acercó “de puntillas”⁸⁹⁵ y le clavó el mismo cuchillo *doris* con el que había cortado la carne del animal.

La imagen de la escena mortal es horrenda. Orestes le hundió el cuchillo por detrás, siguiendo la dirección de las vértebras, desgarrando a su paso los músculos de la espalda, mientras el cuerpo se convulsionaba de arriba abajo entre alaridos de mala muerte.⁸⁹⁶ Es bastante curioso que Eurípides haya elegido esta forma para matar a Egisto. Con un cuchillo consagrado, de puntillas y perpetrada por la espalda. En otras palabras, el oficiante (Egisto) terminó siendo la ofrenda a los dioses (por el crimen que cometió), sacrificado por su enemigo de la misma forma como asesinó a Agamenón, es decir, en el cobarde sigilo de la traición (o de puntillas, si se prefiere). Como los sirvientes se vieron sorprendidos por la muerte de su amo, uno nuevo se les reveló: el asesino era en realidad Orestes, su legítimo señor, que no deseaba reñir con ellos; al contrario, cuando supieron quién era, lo coronaron en medio de gritos de alegría. El mensajero que llevó la noticia a Electra, le avisaba que la cabeza de Egisto se encontraba en camino para que la viera y, con ello, “sangre por sangre ha venido, préstamo amargo para quien acaba de morir.”⁸⁹⁷

Orestes lleva más lejos sus pretensiones de saldar cuentas. Ofrece el cadáver de Egisto para que lo exponga como carnaza de las fieras o lo empale para presa de las aves. El temor asalta a Electra. Eso supondría un ultraje a un muerto, punible de formas tan malas que mejor era evitar más desgracias producidas por un exceso. Se conforma con hacer algo que considera mejor, dedicarle todos los insultos posibles que deseaba decirle cuando estaba vivo. El cuerpo de su antiguo opresor recibe acusaciones como si estuviera en un juicio. Lo culpa de todas sus desgracias, de cometer un crimen motivado por la lascivia, incurrir en la arrogancia de poseer ajena esposa y residencia real sin merecerla. Cobarde, infeliz, afeminado, nefando, que ojalá perezca otra vez en el infierno.⁸⁹⁸ Desahogada, no cantaba victoria pues no porque el primer tramo de la venganza haya corrido con suerte, significaba que habían vencido a sus enemigos.⁸⁹⁹ La otra parte era su madre, la instigadora del homicidio de Agamenón, que ya se acercaba a su casa luego de haber sido informada que Electra por fin dio a luz a un hijo innoble.

⁸⁹⁵ E. *El.* 841.

⁸⁹⁶ E. *El.* 841-843.

⁸⁹⁷ E. *El.* 856-857.

⁸⁹⁸ E. *El.* 950.

⁸⁹⁹ E. *El.* 955-957.

La llegada de Clitemnestra a la casucha de Electra está llena de contrastes. A bordo de un fastuoso carro, acompañada de esclavas troyanas, desciende con un pequeño regalo en las manos. Electra no aguanta la indignación y le echa en cara, otra vez, el hecho de estar en esas condiciones, de haber asesinado a su padre y de aparentemente no tener vergüenza. Clitemnestra no se deja acorralar y expone los motivos por los cuales acabó con la vida de Agamenón, que son los mismos que ya se conocen en otras versiones. Es entonces cuando inicia un agón entre madre e hija, cada una tratando de imponer su visión sobre la tragedia que las separó, pero las unirá nuevamente en la desgracia. Orestes, que se había ocultado con Pílates en el interior de la casa, sale sorpresivamente y asesta cuchilladas mortales contra Clitemnestra, con el mismo *doris* con el que antes mató a Egisto. Ensangrentados los dos, Orestes hace un macabro recuento de los últimos momentos de su madre: “¿Viste cómo la desdichada sacaba del manto y mostraba su pecho en el momento de morir -ay de mí-, poniendo en el suelo los miembros que me dieron vida? [...] Este fue el grito que lanzaba poniendo sus manos en mi rostro: «¡Hijo mío, piedad!» y se colgaba de mi cuello hasta que el arma cayó de mis manos.”⁹⁰⁰

El abominable matricidio no pasó desapercibido a los dioses. De inmediato se presentaron los Dióscuros ante Orestes y Electra para recriminarles su proceder. Era cierto que Clitemnestra había recibido su merecido, pero no obraron con justicia. El consejo que le dio Apolo no había sido el adecuado y olvidó decirle que las terribles Keres lo perseguirían para castigarlo: “las diosas de cara perruna, te harán dar vueltas enloquecido como una rueda. Pero ve a Atenas y abrázate a la santa imagen de Palas; ella las asustará e impedirá que te toquen con sus terribles serpientes, tendiendo sobre tu cabeza su escudo con la Górgona. Hay en la colina de Ares donde los dioses se sentaron por primera vez a votar en un crimen de sangre, cuando el cruel Ares mató a Halirrochio, hijo del rey del mar...”⁹⁰¹ En el areópago se decidiría su suerte, en igualdad de votos, para salvarlo o condenarlo por su asesinato contra su madre. En cuanto a los cadáveres, mandaron los dioses que ocultaran a Egisto en una tumba, en tanto a Clitemnestra la enterraría su hermano Menelao, recién llegado de Egipto después de haber recuperado a Helena que nunca fue a Troya.⁹⁰² Finalmente, a Electra mandaron se casara con Pílates porque estaba decretado que regresaría con esposa virgen. Los Dióscuros, una vez dado su mensaje, dieron salida a Orestes perseguido por las

⁹⁰⁰ E. *El.* 1208-1217.

⁹⁰¹ E. *El.* 1254-1261.

⁹⁰² E. *El.* 1277-1284.

Euménides y ellos mismos se trasladaron a zona siciliana para salvar “las marinas proas de las naves”.⁹⁰³

La humanización de los héroes consagrados por Esquilo y Sófocles, estaba en marcha. En estos personajes se reconocen los caracteres de los protagonistas que poblarán las comedias nuevas y las primeras novelas occidentales. ¿Vale decir que Eurípides es el fundador de este género que tanta influencia ha tenido en el mundo de las letras? Como todo, es deseable tomarlo con un grano de sal pues, así como existen los elementos para sostenerlo, también los hay para rebatirlo. Lo importante, en todo caso, es no perder de vista la importancia que tuvieron en su momento estas innovaciones en la creación de un perfil artístico más cercano a los hombres que a los dioses, desmontando el talante heroico inalcanzable, sustituyéndolo por una poesía identificada con la esencia misma de sus creadores y una percepción más afinada de las tribulaciones del alma humana, en las cuales Eurípides destacó señaladamente.⁹⁰⁴

Orestes fue representado el mismo año en que Eurípides abandonó Atenas en 408. Cansado ya de la situación que imperaba en la ciudad, aceptó la invitación del rey Arquelao I de Macedonia para trasladarse a su corte, disfrutar de aires un poco más tranquilos, tratar con individuos menos hostiles a su arte y más receptivos a un género que él mismo estaba reinventando. Se tiene noticia de que esta pieza se montó hasta en tres ocasiones en vida de Eurípides, honor poco habitual si se consideran los usos y costumbres del mundo dramático de aquellos años que exigía nuevas obras para nuevas festividades. Más allá de los años en que Eurípides vio en el escenario su propia obra, esta pieza quedó en el gusto del público posterior a él y formó parte de la triada canónica que tanto gustaba venerar a los bizantinos durante toda la edad media: *Orestes*, *Fenicias* y *Hécuba* eran puestas como ejemplo del más acabado arte trágico digno de imitarse, aun cuando los patrones y estructura estilísticos distaran bastante de lo que hoy se considera verdaderamente “clásico”. Es en este *Orestes* en donde la acusación más significativa que formuló Nietzsche contra Eurípides acerca de su responsabilidad en la destrucción del género cobra más fuerza.

En ningún otro drama se puede apreciar el abandono de los símbolos, acciones, ideas y contenidos trágicos como en este. Si en *Electra* el hijo de Agamenón se presentaba poco menos que como un taimado cobardón, aquí Eurípides va más allá al mostrarlo en el delirio

⁹⁰³ E. *El*. 1349.

⁹⁰⁴ Quinto, *La tragedia y el hombre*, p. 62.

total. Y así como él sufre cambios en términos de la percepción de las potencias que actúan en los destinos humanos, los dioses se transforman en algo cada vez más cuestionable, íntimo y humano. Van cediendo poco a poco su lugar en el exterior para ocupar un lugar en el espíritu humano a lado de las emociones, quizá como respuesta de un individuo que formaba parte de una generación pesimista, cansada de la guerra y esperanzada de que las cosas mejoraran en un futuro no muy lejano. Los personajes de *Orestes* también son una prueba de que los valores tradicionales sobre los que se fundaba la dinámica política, social y cultural del corazón de la Hélade estaban en franca agonía, dando los últimos estertores de vida antes de sumirse en una oscuridad total. Hacia esa dirección perfiló la trama de unos protagonistas cada vez más numerosos, sin gesto mayestático, en constante congoja, dolientes, patéticos y de un coro disminuido, limitado a unos cuantos diálogos líricos en forma de aria que lejos se hallaba de lo que presentaría en *Bacantes*, probablemente como una forma de dignificar con un delicado gusto arcaizante el modelo que destruyó para crear uno totalmente nuevo.

Justo es aquí donde se retoma el viejo tópico acerca de si en verdad fue el fundador de la nueva comedia griega o creador de los caracteres que inundaron la literatura posterior o transgresor absoluto de los principios que distinguieron a la generación de Esquilo y terminó por relegarlos al olvido, a la destrucción y pérdida casi total. Como si no hubieran sido suficientes las provocaciones de toda su producción, *Orestes* se sitúa en medio de las formas a las que acostumbró al público de su tiempo. En esta ocasión no hay un final feliz, ni la divinidad que se presenta como *deus ex machina* satisface del todo las necesidades de la trama, que carece de tensión y de núcleo devastador para considerarse, dentro de la concepción aristotélica, una verdadera tragedia, pues el mismo filósofo estagirita acusó en su momento a Eurípides de crear para esta obra personajes con una maldad innecesaria que no era deseable imitar.

En esos términos, Eurípides abre con un Orestes diametralmente distinto al de la tradición. Si hubiera una pintura que reflejara con precisión la imagen de este personaje, sería sin duda el cuadro de William Adolphe Bouguereau, pintado en 1862. En él aparece Clitemnestra con el puñal clavado en el pecho, sostenida por una de las tres Euménides que la inclina con cuidado mientras se desvanece sobre su propio cuerpo. Armadas con serpientes y antorchas en las manos, acosan a su hijo que se halla enloquecido y acosado sin que el mirar al vacío o el tapar los oídos remedien alguna cosa. Así es el de Eurípides, devastado

por la tragedia personal de un individuo en el que la divinidad ya no opera desde el exterior, sino que las diosas de la venganza se convierten en habitadoras de su propia imaginación.

Este cambio, este traslado de la exterioridad a la interioridad representa una novedad importante de la forma en cómo opera la locura en los humanos. Tradicionalmente venida desde fuera como una enfermedad (como la que denunciara Euristeo en *Los heráclidas*), ahora manaba del corazón del protagonista, lo cual elevaba exponencialmente su capacidad destructora sobre el individuo que la padecía. De tal modo que Orestes, vencido por las diosas y rendido ante su poca humanidad, se entrega a toda clase de delirios a los que asiste su propia hermana Electra: “Mataste, has muerto. ¡Oh madre que me diste la luz! has aniquilado al padre y a los hijos de propia sangre. Perecemos, iguales a cadáveres, perecemos. Porque tú estás ya entre los muertos, y la mayor parte de mi vida se pierde en lamentos y gemidos y sollozos nocturnos. Sin reposo y sin hijos, arrastro mi vida, amargada siempre.”⁹⁰⁵

Ella es otro personaje que se ha despojado de su magnanimidad. Se le aprecia aquí como una secuaz de la locura de su hermano que, a pesar de haber hecho justicia, no ha obrado rectamente.⁹⁰⁶ Con Electra comparte el inmenso rencor hacia los culpables del lamentable estado en el que se hallan. Orestes, al que no le ha bastado la sangre de Clitemnestra, se desliza a una velocidad cada vez mayor sobre sus propias ofuscaciones al grado de considerar como justa la muerte de Helena y Hermíone, como recíproco pago por los sufrimientos a los que la casa de Argos se ha visto sometida. Que perecieran no sólo era una cuestión de justicia, sino de tranquilidad para él mismo. El asunto de la interiorización de las potestades vengadoras se manifiesta en este pasaje como en ningún otro. Una vez que se ha mostrado con claridad la razón por la cual desea mandar al Hades a su tía y prima, las Erinias dejan de acosarlo. Desaparecen, ya no le gritan, no lo persiguen con su horrible aspecto ni le provocan esas pesadillas que exacerban su locura. Su rabia disminuye de momento y la ansiada paz que busca llega de manera perentoria. La ausencia de sus acometimientos lo deja a merced de sus propias emociones. Se asedia a sí mismo, el remordimiento lo acorrala y el dolor, que también es constante y progresivo, desaparece cuando maquina en su interior la forma en como han de morir sus parientes.

Para él y para su hermana, es claro que ellos no han sufrido tanto. Recién llegados de Egipto, los esposos se reencuentran para seguir con su amorosa vida, pero han dejado tras de

⁹⁰⁵ E. Or. 195-206.

⁹⁰⁶ E. Or. 269-307.

sí un inmenso cementerio sembrado de vidas inocentes. Las escenas donde la vida familiar de los soberanos lacedemonios encoleriza todavía más a Orestes, porque parece no afectarles el dolor de su propia sangre, ni la cólera con que se han ensañado los dioses con ellos, ni las amenazas que se ciernen también sobre ellos sin que lo sepan del todo. *Orestes*, por tanto, es epítome de una destrucción total que fue profetizada por Casandra, Políxena y todos los frigios que se erigieron en auténticos vencedores de la guerra de Troya. Aunque yacían bajo tierra y sus almas reposaran en la lóbreguez del Hades; con la ciudad reducida a cenizas y sus habitantes reducidos a la más terrible esclavitud; el fantasma de las profecías dictadas por los adivinos certeros dejaba ejercer la violencia de sus augurios que no quisieron ser oídos ni atendidos.

En cambio, quien sí quiso atender la situación de su familia y tratar de imponer justicia a como diera lugar es Tindáreo.⁹⁰⁷ La inclusión de este personaje referenciado de manera secundaria en las demás tragedias, supone un añadido especial tan del gusto de Eurípides que no extraña demasiado. Esto ya lo había hecho antes, con resultados felices si pretende evaluarse el efecto contrastante. En *Andrómaca*, Peleo es el anciano que se opone al relativamente joven Menelao y representa esa parte racional que combate contra el capricho. En *Orestes*, el viejo rey espartano se enfrenta a su propio nieto por la muerte de Clitemnestra, su hija. Para Tindáreo, el crimen de Orestes no puede quedar impune por no ofender a los dioses ni faltar a sus propias leyes. El asesinato era un delito tan grave que, sin importar que hubiera sido cometido en los alrededores de Argos, podía juzgarse lejos del lugar de los hechos. La extraterritorialidad de las leyes no era un asunto arbitrario. Representaba lo mejor de ese fallido panhelenismo que en la época de Eurípides estaba más que destruido. Tindáreo, erigido así mismo como un juez pretendidamente imparcial, desea condenar al nieto enloquecido para que cese en sus barbaries. Opone a sus conocidas razones el hecho de que dejar pasar eso implicaba una impiedad que podía transmitir sus impurezas a más miembros de su familia. En su defensa, Orestes clama por la vida de su fallecido padre el cual parece no ser defendido por nadie, ni siquiera por su suegro. Este agón, a diferencia de otros, tiene la apariencia de una batalla que se desarrolla lentamente y cuyo desenlace puede adivinarse.⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ E. *Or.* 460-467.

⁹⁰⁸ E. *Or.* 470-716.

Es probable que Eurípides haya estado consciente de ello. Por eso, en el momento menos esperado, el primo Pílates que estuvo presente en el lugar y tiempo en que se cometió el asesinato de Clitemnestra, opinó algo que dio un giro inesperado a esta tragedia familiar. Orestes actuó justamente, él era víctima de una serie de sucesos en los cuales no podía intervenir para cambiar su suerte, como lo hiciera Helena en la obra del mismo nombre. No. Aquí Orestes fue consciente del pago que tenía que ofrecer Clitemnestra por haber traicionado a su esposo, por haber ultrajado el honor familiar introduciendo al amante que le ayudó a matarlo y por haber violentado los derechos de sus propios hijos, empujándolos al destierro y al vagabundo por el mundo sin merecerlo. En esta formulación jurídica de las razones que asisten a los hermanos malditos, llama la atención que la muerte de Egisto no sea utilizada en ningún momento, algo que bien pudo haber ocupado Tindáreo en su acusación contra el asesino. Todo indica que el desafortunado amante era infravalorado incluso como esposo. Ya en *Electra* se lee que los argivos lo menospreciaban llamándolo “el marido de su esposa” por ser Clitemnestra quien mandara en la casa real y no él.⁹⁰⁹ El resultado de la opinión de Pílates es que no debieran ser condenados los hijos de Agamenón, sino Helena por ser la culpable de todos los males que los convocaban a esa espantosa deliberación y Hermíone, en reciprocidad a los daños ocasionados a la familia de Orestes.⁹¹⁰

Esta decisión surtió un efecto magnífico. De pronto, los perseguidos se vuelven perseguidores. Como habría de esperarse, Menelao emprende la defensa dialéctica de su familia e incluso amenaza con agravar aún más la situación. Orestes, por su parte, contribuye con lo propio para dilatar el enredo en la historia. Al verse superado y no hallar una posible solución, resignándose a la destrucción irrefrenable de su estirpe, Tindáreo se retira sin lograr su cometido.⁹¹¹ Pero cuando las cosas no pueden llegar a más, cuando la cosa no puede complicarse, Eurípides utiliza el comodín de siempre. Apolo aparece tardíamente para ofrecer una solución a este problema que él mismo ha creado. En *Electra*, uno de los Dióscuros asegura que los hijos de Clitemnestra fueron arrastrados por la fuerza del destino por culpa de las “torpes órdenes de la lengua de Febo”.⁹¹² El Apolo que aparece aquí, no es muy distinto a aquel. Sus razones son esquivas, poco satisfactorias, dudosas. La precariedad de su solución deviene en la forzada instrucción de armonía entre la familia espartana y

⁹⁰⁹ E. *El.* 930.

⁹¹⁰ E. *Or.* 885-957.

⁹¹¹ E. *Or.* 1054-1623.

⁹¹² E. *El.* 1302-1303.

argiva. Ordena que decline su enojo por Hermíone y que no la amenace con ese cuchillo que ya ha puesto en su garganta, que se someta al juicio que los dioses ya tienen preparado en el Areópago ateniense y que se case con ella, porque no estaba destinada a desposarse nunca con Neoptólemo, que morirá por reclamarle en su mismísimo templo por la muerte de Aquiles. A Menelao le ordena que, una vez purificado Orestes, mande sobre Argos y él sobre Esparta. Y ya. De lo demás, se ocupará él porque es el único responsable: “La contienda de la ciudad y este, ya la arreglaré bien yo, que le obligué a matar a su madre.”⁹¹³

En estas curiosas circunstancias termina la historia de Orestes. No cabe duda de que la última parte de la producción de Eurípides deja ver con claridad los males de Atenas, de cuyo interior manaban las más terribles discordias que la pusieron en tanto peligro como para amenazar su existencia y poner en entredicho la ya de por sí cuestionable dirección de la guerra en el bando delio. *Orestes* quizá se ofrecía como último reclamo de atención antes del ruinoso final, como aquellos llamamientos a la medida que no escuchan los personajes de sus tragedias y que terminan por perderlos en medio de la fatalidad.

Ifigenia entre los Tauros es la última de las tragedias que aquí se analiza. Se trata de la que se presentó en los certámenes de los años 414 a 412. Como casi todas las demás, no se sabe sino eso. Ha sido inútil seguir indagando sobre más precisiones. Todavía más que *Orestes*, esta obra ha desmerecido el favor de los críticos que ven en ella todo menos una tragedia. Piensan, por el contrario, que más justo es darle el nombre de novela puesta en escena o melodrama en forma. En definitiva, Eurípides se hallaba demasiado lejos de Esquilo, de los elementos tradicionales que le daban su especial sentido y dimensión artística, esa por la que clamaba Nietzsche en la conocida obra donde criticó las transgresiones de Eurípides, el desequilibrio entre lo Apolíneo y Dionisiaco, el abandono de la esencia que los primeros poetas de principios del siglo V le otorgaron como identidad, única e inconfundible. Pues bien, en este estado se llega a la última de las piezas presentadas en este trabajo que ha tratado de mirar cómo el poeta ve la muerte y sus derivados a través de sus creaciones, indispensables para el historiador que desee recrear con un poco más de precisión el ambiente de una Atenas aquejada por la constante amenaza espartana.

El drama inicia con el tradicional prólogo, a cargo de la misma Ifigenia que relata con detalle los motivos por los cuales sirve a Artemisa en el pueblo de los Tauros. Rememora los avatares de una guerra que, para aquel que ha seguido todas las tragedias, reitera su inutilidad.

⁹¹³ E. Or. 1665.

Es interesante hacer notar como ese enfrentamiento inició con un sacrificio, tenido como tal y usado como pretexto para matar a Agamenón (aunque a Clitemnestra le fuera enterado que vivía en algún lugar al servicio de la diosa), culmina la historia con el intento de llevar a cabo otro, esta vez el de su propio hermano. A Ifigenia le inquieta un sueño que no ha mucho tuvo. Soñó que estaba durmiendo en medio de otras jóvenes en su palacio de Argos. De pronto, un terremoto derrumbaba la casa y en medio sólo quedaba un pilar de donde caía un mechón de cabello rubio. Acto seguido, acostumbrada a las libaciones, derramó agua lustral como si fuera a efectuar un sacrificio. Ese sueño fue interpretado como la muerte de Orestes, el pequeño hermano que había dejado en Áulide muchos años atrás.⁹¹⁴

En ese momento, Orestes aparece con Pílates ingresando en Tauros, algo poco menos que mortal porque los habitantes de esa zona de la actual Crimea, en la tradición griega, tenían por costumbre sacrificar a los extranjeros que daban en el lugar para su mala suerte. Este aspecto constituye un tópico común en las obras que describen las liminalidades de la ecúmene: el salvajismo de los no griegos se manifiesta en esas atroces matanzas, como las anteriormente referidas por Tucídides en el caso de los tracios. Por entonces, el asesino de Clitemnestra se encuentra huyendo de las Erinias que no han dejado de perseguirlo, y aquí viene la primera innovación, pues se suponía que después del juicio realizado en el Areópago era perdonado y purificado. Algo falló y continuó en la búsqueda de la paz interior impedida por la impureza del crimen matricida. El Orestes de esta *Ifigenia* es el mismo que dibujó en la tragedia con aquel nombre. Se trata de un muchacho inseguro, dubitativo, cobarde, que no se atreve a casi nada si Pílates no le recuerda el sentido del honor propio de su distinguida familia. Cuando se acercan al altar donde se halla sangre fresca, cráneos colgados de una cornisa y toda clase de restos propiciatorios, le dan ganas de correr, pero su primo le reitera que “la huida es inaceptable y además no estamos acostumbrados”,⁹¹⁵ sin mencionar el hecho de la obligada estadía entre los tauros: el oráculo de Loxias le ordenó hacerse de la imagen de Artemisa que guardaban en el templo más sagrado de ese lugar y llevarla a Atenas para que su persecución terminara. Un poco más tranquilo, con la cordura recuperada, cae en conciencia de que no han recorrido un camino tan largo como para emprender un súbito regreso: “Has hablado bien, he de confiar en ti. Hay que dirigirse adonde podamos ocultar nuestro cuerpo sin ser vistos.”⁹¹⁶

⁹¹⁴ E. *IT.* 45-64.

⁹¹⁵ E. *IT.* 104-105.

⁹¹⁶ E. *IT.* 118-120.

Por otro lado, Ifigenia se encuentra en luctuosa convivencia con las demás servidoras de Artemisa. Se prepara para presidir una libación en memoria de su hermano al que cree muerto hasta que un vaquero le informa de un extraño suceso con dos extranjeros que se hallaban en el país. A uno lo creen loco porque atacó a sus terneras como si se defendiera de las mismísimas Erinias. Este relato era la muestra de la interioridad que habían tenido esas divinidades en la mente de Orestes. Sólo él las veía, las escuchaba, las padecía. Otros agentes externos veían con azoro esta conducta. Entre toda la confusión, logran apresarlos y cumplir con la norma entre los tauros: sacrificarlos. Ifigenia se entera de que son argivos, les inquiere sobre el destino de los héroes, de sus familias, de su destino. Llega el momento de preguntar por su familia, pero Orestes hábilmente oculta la muerte de Ifigenia, lo cual retrasa la anagnórisis entre ellos.⁹¹⁷ Como está muy interesada en hacer saber a su familia que está viva, ofrece a los forasteros salvar a uno de ellos con la condición de que lleven una carta hasta el palacio de sus padres.

En esas curiosas ironías a las que se inclina con frecuencia Eurípides, comienza un delicioso intercambio de paradojas consistente en reparar en lo terrible que es la ausencia del hermano o hermana que tienen delante. Orestes se ofrece en sacrificio (con tal de terminar con el suplicio de las Erinias), lo cual incita el elogio de Ifigenia. Afirma que dicho acto sería propio de su hermano, y que si viviera sería como él. Orestes, en vista de que va a morir, lamenta que no esté su hermana (aquella que dejó en Áulide cuando él era un niño de brazos) para que lo amortaje como es debido, ritual que se ofrece a hacer la que lo va a matar.⁹¹⁸ Viene la despedida de los forasteros, alegrándose uno de la suerte del otro por lo que significaba morir o huir. Cuando Ifigenia le da la carta a Pílates este repara en qué pasaría si se pierde en el camino, por lo que le revela el contenido de la misma cuando la lee en voz alta.

Ahí se da cuenta Orestes que la que piensa sacrificarlo es su hermana e Ifigenia cae en la cuenta de que el atado es el lejano hermano que pensaba muerto. La felicidad entre ellos constituye un punto alto en la historia desde donde se descenderá hasta llegar al final feliz. Pero antes de arribar, Orestes le cuenta la verdad de las cosas. Hace memoria de lo que sucedido desde que decidió regresar a Argos, le detalla la muerte de Clitemnestra, la suerte de su hermana Electra y el oráculo de Apolo que le ordenó robar la estatua de Artemisa que

⁹¹⁷ E. *IT.* 467 ss.

⁹¹⁸ E. *IT.* 643 ss.

ella custodia. Es de comprender de tal situación la pone en aprietos, bajo amenaza de cometer una impiedad sin quererlo. O más bien, sí lo desea con tal de regresar a casa, aunque implicara una grave transgresión a su ministerio. Al igual que en *Helena*, el personaje femenino se encarga de elaborar un plan para escapar del país de los tauros. Quedan de acuerdo en decirle al rey Toante que los dos extranjeros están contaminados con el crimen del matricidio, que han tocado la imagen y que es preciso purificarlos en el mar para evitar que las impurezas de sus delitos contaminen la ciudad. El rey, confiado en la sacerdotisa de la diosa, accede a las recomendaciones y permite que se vayan.

Antes de que ocurra, se da un diálogo muy similar en su sentido al que tuvieron Helena y Teoclímeno acerca de permitir que hiciera el ritual funerario de su esposo ahogado en el mar. En este caso, Ifigenia se aprovecha de la ingenuidad del rey bárbaro del que consigue escapar con alguna dificultad, pues existió el peligro de que les diera alcance. Un mensajero que antes ayudaba a Ifigenia pudo informarle a Toante de lo que había hecho la servidora del templo, lo cual desencadena su furia y emprende su persecución. Con el ejército formado, listo para dar alcance a los griegos, aparece Atenea para ordenar al rey que desista en su empeño de capturarlos. Si lo hacía, estaba incurriendo en una falta, pues todo estaba así dispuesto por los dioses. Atenea le explica que Orestes no había llegado a su país por gusto propio, sino que le fue ordenado por Apolo el que se apropiara de la imagen para llevarla a su ciudad y terminar con otra persecución sagrada. Posidón estaba de acuerdo en ayudarlos al calmar las olas del mar y ofrecerles un viento favorable que los impulsara hasta el Píreo. Ante la presencia de Toante, pero dirigiéndose a Orestes, le ordena que erija un templo en el último extremo del Ática al que renombrará como tierra Táurica, en memoria de todos los sufrimientos que padeció desde que se contaminó con el matricidio. En relación con Ifigenia, la diosa decreta que será divinizada bajo la advocación de Taurópola y se instauraría un rito para celebrar su rescate de la muerte, sacrificando de vez en vez a un hombre cuya sangre sería ofrendada como pago de todos sus sufrimientos estando lejos de Argos.

Toante, que teme el poder de la diosa, acepta de buen grado no perseguir a los huidos. Con Orestes libre de las Erinias (porque se entiende que llegó, efectivamente, a Atenas con la imagen de Artemisa) e Ifigenia restaurada entre los suyos y hasta divinizada, termina esta “tragedia” en donde la única invocación de la muerte se halla en un mal sueño de fallida interpretación, en el fracasado sacrificio de Orestes al ser reconocido por su hermana y en el

peligro en el que estuvieron en manos de Toante, quien se abstuvo de desobedecer las órdenes de Atenea. Al final de la producción de Eurípides, se halla un arte completamente nuevo. La muerte y el evento desastroso que constituye el núcleo de la tragedia clásica, se encuentran bastante disminuidos y disimulados en la trama de enredos que termina felizmente para los protagonistas. Lejos quedaban ya los tiempos en que la catarsis producida por el horror de la experimentación ajena. Más lejos aún el sentido de la escritura de las tragedias. ¿Nietzsche tenía razón? En parte, porque no se puede negar la coherencia de muchos de sus postulados. Pero también Eurípides tenía razón en querer cambiar, pues su época y las necesidades de su época se lo exigían. Y como en la tragedia misma: ambos tenían razón en pensar como pensaron.

Este trabajo se ciñó al análisis de las tragedias clásicas, pero al examinar con detenimiento *Ifigenia en Tauros* y lo dicho sobre ella se presenta un problema metodológico: ¿cómo analizar una obra que está muy alejada del género y acerca más al melodrama? La similitud con una puesta en escena moderna es curiosa, pero inteligible si consideramos el ambiente que imperaba hacia el 411 en una Atenas que apenas comprendía la dimensión del desastre siciliano, el quebrantamiento de su espíritu provocado por el golpe de Estado de aquel año y la frecuente amenaza espartana que infundía un consistente miedo en los atenienses. El estilo de esta “tragedia” no sólo es una muestra clara de la evolución estilística de Eurípides, sino que constituye una prueba de la disociación entre los clásicos elementos constitutivos del género trágico y sus productos montados en la escena. Estaba muy lejos el tragediógrafo de evocar con esta pieza las tragedias de sus antecesores y aún de sus contemporáneos, algo que constantemente le reprochaba el jurado que le negó casi siempre el primer puesto en las competiciones.

Por otro lado, si analizamos brevemente la trayectoria de Eurípides y la tragedia clásica, era comprensible que saliera de sus naturales cauces, desdibujados como desdibujados estaban los cimientos políticos que alguna vez le habían dado renombre a Atenas. Algunos señalaron a tiempo el alejamiento de la ciudad ática de su talante democrático, del espíritu que le confirió una especie de autoridad sobre sus vecinas y aliadas a las que terminó subyugando de la peor manera. Un ejemplo claro fue Milos, arrasada por los atenienses en 416 en la que el avasallamiento fue tan brutal que incluso el mismo Tucídides narró el tremendo exceso con que perpetraron la estrategia.⁹¹⁹ Ni siquiera la

⁹¹⁹ Th. V, 85.

evocación de la justicia y la imploración a los dioses los salvaron de ser pasados por cuchillo o vendidos como esclavos mientras su ciudad era reducida a cenizas. La debacle de su poderío un año después fue el principio del fin para Atenas y el inicio del ascenso espartano como primera fuerza militar de la Hélade. Los siguientes tropiezos domésticos de los atenienses los precipitarían hacia su propia perdición, concretada en 404 cuando se rindieron ante los lacedemonios.

Así, el que Eurípides escribiera como escribió era absolutamente comprensible. Ya nada era igual, ni siquiera en la imaginación de un escritor como él que ajustó lo posible literario entre lo posible mitológico. Esta es la posible explicación de por qué incluso dentro del género trágico hay inquietantes añadidos de ironía propia de las obras cómicas de Aristófanes. Basta con recordar al vacilante Orestes que se oculta de su hermana, que está pensando en la posibilidad de morir en las manos de una oficiante que no sabe que es su hermana; muere con antelación, porque muere de miedo, y vuelve a morir después, pero de la felicidad al reencontrarse con su hermana que creía muerta. Este ciclo irónico vuelve a colocar a la vista el escenario decadente en que se convirtió Atenas, una ciudad que muere de miedo al pensarse subyugada por Esparta; que muere una y otra vez al demoler los cimientos abstractos (justicia, democracia, entre otros) sobre la que erigió su grandeza y que vuelve a morir con la derrota militar de 404, cuando los espartanos los obligaron a derribar los muros que la protegían y que ahora servían de simbólica loza sobre la que se inscribió su epitafio. Para entonces, Eurípides tenía dos años de muerto y estaban a sólo un lustro de acabar con el último baluarte de su grandeza: Sócrates.

CONCLUSIONES

La idea de la muerte. Historiarla no es imposible, pero tampoco es tan sencillo. Comprenderla con base en fragmentos de civilización griega, añade dificultades a lo que pudo haber sido. El viaje final que principia en la hora suprema, muy parecido al que las almas realizaban a bordo de la nave de Caronte, es uno que no tiene fin. Las aguas del río donde todo se olvida y se diluye constituye una metáfora del tiempo que todo lo degrada. No cabe duda de que este acercamiento resultó extrañamente familiar. Haber nacido en una cultura que tiene trato cotidiano, hasta afectivo, con la muerte devino en una ventaja. Y es que el pueblo griego de la antigüedad, más que muerte, era pura vida. Así lo demuestran todos los géneros del arte y la literatura que sobrevivieron a la incuria de más de dos mil quinientos años, esos que registran las vidas de los dioses imbuidos en la pasión, en lo carnal y que no se detienen nunca a fuer de contar la historia de sus andanzas una y otra vez. Vive en la voz que los cantan o narran, ya en otros idiomas distintos a la koiné, pero con la misma voluptuosidad de sus hazañas amorosas que a más de uno levanta el rubor. No todo es eso, claro. La fuerza atlética de los héroes cantados en las odas pindáricas es otra demostración de vida. Los antiguos griegos competían movidos por el mero impulso vital con la idea de obtener un galardón eterno: la fama entre los hombres, más allá de su espacio y tiempo. Y esa misma intención es visible en los certámenes donde los mejores poetas cantaban con versos los ajetreos de la vida bajo cuyo patrocinio convirtieron el idioma en auténticos monumentos poéticos algunos que por suerte resisten hasta hoy. El que haya estado en los museos que resguardan las ruinas atenienses dispersadas por el mundo, apreciará la vida en el detalle de cada una de las partes de sus esculturas, pinturas y adornos inspirados en la humanidad, en nada distinta a la divinidad salvo cualidades extraordinarias que señalan a uno u otro como dios. Ninguno de los habitantes olímpicos tiene en su fuero interno alguna característica que los aleje demasiado de los humanos, al contrario, son obscenamente humanos, expuestos a sufrir penas, castigos y pasiones indecibles y, por ello mismo, capaces de aprender de su tragedia personal.

En México hay casos de divinidades parecidas. Sería erróneo tratar de establecer un paralelismo porque nada tienen en común salvo su especial humanidad. Uno de esos dioses curiosos es el espléndido Quetzalcóatl. No hace mucho que Enrique Florescano mostró

“cómo se hace un dios” a través de las cosmogonías, cantos y tradiciones indígenas que heredaron de sus antepasados ese cúmulo de saberes que son un verdadero tesoro. Quetzalcóatl vive, reina y culmina a causa de su humanidad, de un exceso que lo confina a una penitencia vergonzante. Trata de escapar de sí mismo, yendo hacia los confines del mundo donde desaparecerá con la promesa de volver a su reino. Fue un héroe civilizador como lo fueron otros tantos en la Antigüedad clásica. Siglos más tarde, el cristianismo implantado después de la conquista de México traerá en hombros muchas manifestaciones que reverencian la muerte, la reverencia hacia la memoria de los muertos y la caricaturización de esta potencia divina que actúa muy cercanamente entre los hombres. Sería banal decir que los mexicanos se ríen de la muerte. Nadie se reiría si se le muere alguien cercano, a menos de que lo odie y celebre con risa sardónica que ya no está en este plano. La mayoría de las personas sienten pesar por ese acontecimiento para el cual, a pesar de ser profundamente experimentado, hay pocas palabras para referenciarlo. Sucede, más bien, que es posible que sea más bien una risa nerviosa, esa que sale involuntariamente ante el apabullamiento o el sentimiento de no saber qué hacer. Los mexicanos hacen chistes sobre la muerte llamándola de mil formas, menos como lo que es o como debe ser nombrada: muerte. Esos circunloquios también son una forma evasiva con que los mexicanos celebran la vida a través de la máscara de la muerte. Y en este punto es donde la alegría de vivir manifestada entre los antiguos griegos y el actual mexicano encuentran un punto de confluencia: celebrar la vida, en todas sus formas, a través de todos los medios, pero en especial mediante la musicalidad de la poesía que sublima su propia tragedia.

La primera conclusión que puede sacarse de este viaje es una reiteración. Es posible hacer historia con otros materiales que no son los que acostumbra la ortodoxia. Un historiador se siente incómodo con la noción de construir su discurso con elementos provenientes de otro campo como es el de la literatura. Ahora mismo ocurre un debate interesante entre los que pugnan por conservar a la historia dentro de los lindes de su disciplina y otros por considerarla una especie de “literatura contemporánea”. La razón de los encarnizados combates entre los ortodoxos y los menos ortodoxos es la consistencia del rigor, la claridad metodológica y la justificación de acercarla a una rama del conocimiento humanístico asociada tradicionalmente a la falta de rigor en el método utilizado en las artes. Ciertamente, el historiador actual no estudia para escribir literatura ni tiene por qué afligirse porque su estilo

es menos que indigesto, aunque envidie en secreto a quienes poseen una pluma audaz para poner en palabras ágiles lo que su propio método le impide.

O ‘Gorman,x que tanto se distinguió por el amor a la vida y una intensa vida amorosa, clamaba porque aquellos fantasmas de la narrativa historiográfica de su tiempo (hace medio siglo) dieran lugar otra clase de historia, más amena pero no menos rigurosa, que invitara a la reflexión sistemática y en plena conciencia de las dimensiones del pasado. A esta idea añadiría otro aspecto rara vez visitado que es el que tiene que ver con la propia dimensión del oficio. Es conveniente hacerlo un poco más universal, más conectado con los principios sustanciales de otras disciplinas como la filosofía o la poesía. En un principio estaban lo suficientemente conectadas para dar una idea del mundo satisfactoria, pero sobre todo capaz de formar criterio. Diríase que hoy que el avance en todos los campos del conocimiento exige una especialización en los temas y campos de estudio, que es necesaria en aras del progreso sapiencial de nuestras ciencias. Sí, de las ciencias. Pero en las humanidades el asunto ha ido por otro camino, generando eruditos en minucias y propagando ignorancia generalizada hasta en aspectos que debieran conocerse siquiera por curiosidad. Hoy, en el primer cuarto del siglo XXI, todavía es pertinente preguntarse si realmente es necesario pulverizar la historia en átomos (parafraseando un conocido libro de Jacques Le Goff) y si acaso hemos llegado al punto de estar en medio de la tragedia donde ya no se puede generar criterio que dé lugar a nuevas perspectivas sobre un objeto de estudio largamente estudiado. En todo caso, aquí existe el pleno convencimiento de que antes de ser historiador es preciso ser humanista para entender mejor el objeto último de estudio a que se deben avocar los esfuerzos y evitar los yerros que nos muestra la historiografía del pasado.

En este mismo tenor, claro que no es posible aspirar a una grandeza como la de Theodor Mommsen, a quien le dieron el premio nobel de literatura en 1902, o a la de otros historiadores que también fueron galardonados después. Desde entonces, mucho se ha perdido y sobre este punto no hay mucho qué decir. Pocos son los historiadores que pueden hacer, no una novela histórica, ni siquiera un cuentillo que brille por alguna amenidad, aunque algunas universidades en México han apostado por graduar a sus historiadores con una obra de aspiración literaria en donde se demuestre el dominio y posesión de los fundamentos de la disciplina histórica. En todo caso, también es suficiente con invocar los graves argumentos de todas las escuelas historiográficas para poner ante todo y sobre todo la verdad o verdades de lo que pasó o pudo haber pasado para justificar por qué los historiadores

de hoy piensan como piensan o escriben como escriben. Mucho seguirá discutiéndose, cierto, pero para efectos de este ensayo basta con recordar que en todo momento se tuvo conciencia de la naturaleza del texto generado a partir de un tipo particular de fuentes, así como el propósito primigenio que movió a su escritura: describir la idea de una experiencia no experimentable, historiar una conmoción que no deja rastro porque se origina en la más profunda humanidad, algo que ni los documentos ni los registros artísticos pueden expresar de la mejor forma sino a través de la poesía en particular y la literatura en general.

Por esa razón en la primera parte se hizo énfasis en la naturaleza de las fuentes. La poesía, desde este punto de vista, es utilísima para percibir la multiplicidad de impresiones sobre un mismo evento -la muerte- y porque las tragedias, escritas en este género, fueron producto de las formas del discurso del lenguaje concebido como reflejo de determinada construcción social. De este modo, con ayuda de un buen andamiaje teórico y narrativo basado en la consulta de las obras históricas más relevantes pudieron establecerse parámetros para concebir lo que cada tragediógrafo pensó de la muerte y la manera en cómo lo expresó. Esquilo, Sófocles y Eurípides -estos dos últimos contemporáneos- tuvieron visiones distintas no sólo por la época, sino por los papeles que les tocó desempeñar en la milicia, la política o la administración de la ciudad donde vivieron. Conscientes de la trascendencia de los hechos que les tocó presenciar, refirieron con tácita o explícitamente cómo pensaron este crucial acontecimiento a través de los personajes de sus obras. La gravedad marcial de Esquilo muestra a un rey derrotado al que se le humilla presenciando la derrota de sus huestes en lo alto de un promontorio cercano al campo de batalla. El magisterio de Sófocles se puso de manifiesto con la historia de otro monarca que en sí mismo fue una paradoja del destino, sellado con su propia muerte y que justificó la gloria de la última ciudad que le dio alojamiento. Las pasiones con que Eurípides caracterizó a sus protagonistas, fueron la muestra de los verdaderos móviles de las historias de cada uno, de cómo se vincularon y de que era posible alejarse de las viejas formas consagradas por sus antecesores para ejemplificar lo que distinguía al género humano, originando con ello la decadencia de un género al que Aristófanes apeló en los momentos más tristes de Atenas para levantar su moral en vísperas de la derrota ante los espartanos y la acusación de Nietzsche de eliminar las fronteras entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Esquilo, Sófocles y Eurípides pueden ser vistos como símbolos de los momentos de Atenas. El primero es el entusiasmo de un futuro alentador luego de acabar con la amenaza

persa en tierras griegas, embebidos por la gloria de la victoria e invitando a la conmemoración de este acontecimiento de una forma singular. El segundo es la apoteosis seguida de la consolidación de un régimen político que evolucionó desde una democracia local hasta un imperio; es la época de la construcción del Partenón, del mayor brillo civilizatorio acaecido en el mar Mediterráneo que no se parecía en nada a los viejos e inmensos imperios de oriente. La perfección de sus obras era el esplendor de la Atenas imperial. Eurípides, aunque coetáneo de Sófocles, representa la absoluta libertad estimulada por el sistema que se aproximaba a su disolución; con proyecciones distintas sobre la manera de expresar las pasiones humanas que a veces desembocaban en un triste desenlace -como en la mayoría de las obras de su rival- para dar paso a uno más alegre como en las mejores óperas de la época clásica.

De este modo, las tragedias clásicas se convirtieron en la base sobre la cual se construyó el discurso. Es conveniente reiterar que como formas de un discurso que refleja determinada construcción social, era recomendable delimitar el uso del lenguaje poético como expresión cotidiana del entendimiento, ya que la tragedia clásica no reproduce la realidad sino que la representa de un modo simbólico porque representa lo humano a partir de personajes creados como figuras individuales, pero convirtiendo sus emociones, sus pasiones y sus hechos, en el modelo de todas las emociones, pasiones y hechos representables. Con esa idea inició el ensayo, oscilando la explicación entre el uso de la historia y la imaginación en las obras de Heródoto y Esquilo, porque es claro que ambos utilizaron estas dos posibilidades para configurar un relato con intenciones de verdad a cuya base estuvieron las experiencias de sus viajes por el mundo conocido y el otro una verdad poética basada en un hecho que atestiguó durante su desempeño como soldado. Ambos recordaron, imaginaron. Mientras uno recordaba, imaginaba y en tanto el otro imaginaba, recordaba. Por eso parecen tan vívidas las digresiones del segundo libro sobre las maravillas egipcias o la paradoxografía representada por los habitantes del septentrión europeo descritas en el cuarto; quizá por ello la descripción de los combates se muestra tan perfecta en los gritos de la desmesurada furia de los combatientes o la sensación de profundo abatimiento ante la derrota de un ejército que parecía invencible. Memoria, recuerdo, imaginación, poesía. Todo confluye en un cúmulo de impresiones fulgurantes que dieron verdadera proporción a la tragedia clásica y a su objetivo: la catarsis, la experiencia experimentable, la oportunidad de aprender en la mente y cuerpo de otros.

Con estos antecedentes, la primera parte se avocó a conocer esquemáticamente cómo los griegos veían la muerte antes de la tragedia. Desde luego que se echó mano de una triada tan versátil como poderosa integrada por los tres más grandes poetas del clasicismo griego. Ellos eran vistos como depositarios de la sabiduría popular resguardada durante siglos en los versos de sus cantos. Sus obras en conjunto eran un reservorio de cualidades sustantivas al servicio de la educación de los griegos. Es de notar que era obligación memorizar la *Iliada* y la *Odisea* para aspirar a lo mejor que la cultura helénica podía ofrecer a sus miembros. Por esta razón, mucho tiempo después de su muerte, estos poetas ejercieron un magisterio total en términos de los valores que enseñaban y transmitían a los griegos a través de sus obras. Adicionalmente, como si fuera poco, se convirtieron en modelos necesarios para toda la producción literaria, histórica y filosófica. No hubo quien no los citara, ya fuera para alabarlos o rebatirlos, pero los citaban a causa de la irresistible fuerza que ejercieron en la mente de todos aquellos que pensaron algo sobre algo.

Es de obviar todas las razones por las cuales Homero ocupa la primera de las menciones. Basta con decir que el “educador de Grecia”, el director del banquete del cual comían migajas los poetas posteriores a él legó un par de obras cuya influencia se conceptúa como una de las mayores en toda la historia; que es increíble conocer que cada griego que se preciara de serlo tenía la obligación de aprender de memoria la *Iliada* y la *Odisea* y que resulta extraordinario el proceso de su transmisión a través del tiempo que deja perplejo a los historiadores. Heredado oralmente de generación en generación, conocemos esas obras y las de otros gracias a que a alguien se le ocurrió fijar sus cantos en la materialidad del texto; sólo a partir de entonces se perpetuarían los modelos sobre los que otros pensadores elaboraron sus propias obras con resultados extraordinarios. Vale decir lo mismo para otros autores que poco conocemos, que conocemos sólo el nombre o que ni su nombre quedó en la historia por el caprichoso efecto que a veces tiene el tiempo en las creaciones humanas. Así que, según estas características cuyo conocimiento puede ampliarse en obras dedicadas a ello, Homero es un “milagro” de la historia que, pese no haber escrito nada como Sócrates, se immortalizó a causa de la ejemplar utilidad que evidenciaron sus cantos o dichos.

Dicho esto, una de las primeras conclusiones es que el tratamiento de la muerte en Homero, Hesíodo y Píndaro difiere a causa de la naturaleza de sus mismas obras. Puede decirse en el caso del primero que toda su obra está guiada por la muerte. La *Iliada* principia con una muerte colectiva provocada por un desacato y termina con la muerte de Héctor que

retorna inerte a la ciudad que pretendió defender. En el desarrollo de la misma hay muchas escenas con descripciones detalladas de los sacrificios para auspiciar la ayuda de los dioses, así como los combates singulares entre los héroes que se dan muerte con sus espadas y lanzas. En Homero la muerte es a veces el móvil de la venganza -como la que ejerció Apolo para reivindicar a Crises o la de Aquiles al enterarse de la muerte de Patroclo- o del orgullo -como la que manifestaron muchos de los personajes de elegir una muerte gloriosa- que traza sin mucho esfuerzo el carácter de cada uno de ellos. Es de señalar el macabro gusto que hay en la descripción de sonidos o imágenes producto de la muerte. Parece que Homero se decanta en narrar sensaciones. Es sorprendente la antigua habilidad para decir en palabras cómo suena un hueso cuando se quiebra, cómo se ve la sangre que es derramada en la tierra o todo junto cuando alguien es atravesado por un arma. Sea cual sea el significado que se le dé a cada uno de los innumerables sucesos trágicos, la muerte guía de principio a fin la trama de la *Iliada*, algo comprensible en un mundo donde las culturas estaban en constante enfrentamiento, donde los instrumentos de la política o la diplomacia no estaban lo suficientemente desarrollados como para asegurar una paz prolongada entre las naciones y donde la muerte quizá era lo mejor, lo más placentero, tal como lo afirmaba Sócrates momentos antes de beber la cicuta.

El caso de la *Odisea* es menos prolífico en estos detalles. Quizá porque, como algunos decían, era una obra producto de la templanza de la vejez. Menos combates, menos sangre, más acción en una trama ideada desde los andamios de la peripecia. La muerte es algo que quiere evitar Odiseo. Regresa a casa después de haber mandado al hades a muchos guerreros, sabe que puede morir en el camino y no sabe que ya lo dan por muerto, celebrando en casa los pretendientes de su propia mujer que lo espera abnegadamente y se niega a aceptar su deceso. En el camino va dejando a sus compañeros de armas, ya sea porque se perdieron, cayeron de una escalera, fueron comidos por un cíclope o convertidos en cerdos. Hay en la *Odisea* un pasaje especial que se refiere a su descenso en el inframundo. Existe en muchas historias, parece que es propio de la literatura hacer una visita al lugar donde reposan las sombras de los que murieron. Lo interesante han sido los significados que los especialistas le han dado en la historia, ya sea como ritual o como cualquier otra interpretación mágica aplicable a la antigua religión griega. El retorno de Odiseo, aplazado durante años, se da con la muerte de los pretendientes que ansiaban su hogar y la profecía cumplida de que moriría en la tranquilidad de la vejez.

Hesíodo, por su parte, es el poeta del tiempo. A él se le debe la configuración de la temprana cosmogonía de los griegos en *Los trabajos y los días* y la *Teogonía*. Él mismo no se concebía como poeta, sino como un rudo campesino que araba la pobre tierra. Casi por casualidad, las Musas lo eligieron para escribir lo que escribió. No hay muchas sorpresas en el tratamiento de la historia remota versificada en la lengua de los dioses. Una sucesión de edades en el universo dio lugar a la realidad que sus ojos veían, manifestada en los cambios de las estaciones, las edades de la humanidad y todo un entorno en constante cambio. Es de citar el mito de las generaciones a las que se le dio un patronímico metálico cuya propiedad quería ser un parangón entre una edad feliz metaforizada con el oro y la que le tocó vivir a él alegorizada con el hierro. En la edad de hierro, bárbara, pobre, brutal, la del siglo VIII a. C. la muerte en Hesíodo es un motor que impulsa el cambio de las cosas. En la primavera la naturaleza florece, da sus frutos, reverdecen los campos, es el tiempo propicio de la vida que ha de llegar a su fin en el invierno cuando la naturaleza se apaga, no hay sustento, todo es gris hasta que retorna la estación de los soles brillantes y los cielos azules. La muerte en las edades humanas no sólo era inevitable, sino necesaria. En el principio de la creación, los primeros hombres pensaban en ella, pero tuvo que ejercer para dar paso a otras generaciones mejores. Es necesario morir para dejar paso a los otros, aunque estos no sean los mejores, pues si por algo era conocido Hesíodo -que la tradición hace contemporáneo y rival de Homero- era por su amargura y pesimismo frente a la vida difícil propia de su época.

Píndaro es un caso aparte. El poeta tebano celebra el único antídoto posible contra la muerte: la memoria. Todas sus odas están destinadas a celebrar los triunfos de los atletas que participaron en las competencias que le tocó presenciar y, de alguna forma, narrar. La idea de sus composiciones, si es posible decirlo, era muy similar a la de Heródoto: recordar para que el tiempo no abata el recuerdo de sus acciones y que sus grandes triunfos en la arena no caigan en el olvido, pues su fuerza, destreza y osadía merecían ser recordados. La de Píndaro es poesía a los trascendente, a lo que debía ser recordado. Durante siglos Píndaro fue modelo de la perfección compositiva, admirador de lo bello y bueno, cantor de lo mejor, lo más fuerte, lo más rápido, lo más poderoso que un humano podía lograr con su esfuerzo personal. La historia griega nos dice cuán grande fue. Píndaro es ejemplo de lo que quería lograr con sus cantos. Cuando en 335 a. C. Alejandro Magno venció a Tebas, mandó destruir todo excepto los templos y la que fuera la casa de Píndaro. De alguna forma, trascendió en las alas de la poesía y sobrevivió a la destrucción de su ciudad dos siglos después de su muerte.

Una vez que se trataron tres de las visiones poéticas más importantes sobre la muerte, el análisis se centró en la percepción de esta idea en la tragedia clásica. Al disponer de tres fuentes inmejorables, aunque de muy diversa naturaleza, la segunda parte dirigió estuvo dedicada a una comedia, un tratado y a una epístola. El objetivo de esta segunda parte fue examinar las opiniones más importantes que sobre la tragedia se tuvo en la Antigüedad y el uso que se le daría en términos de la historicidad de este género. Los resultados fueron satisfactorios porque cada una de las fuentes ofreció aspectos únicos que ayudaron a esquematizar las claves para entender a la tragedia en su propia época.

Así pues, el primer autor de la galería fue Aristófanes. En algunas ocasiones, la maravilla de hacer historia antigua es que mediante artefactos textuales como una comedia se puede acceder a un mundo asombroso con economía de recursos. Para los amantes del arte dramático, la lectura de una comedia se agradece y disfruta como pocas cosas durante el ejercicio de la disciplina histórica, aún más si es el origen de alguna reflexión guiada al estudio de la naturaleza trágica. De este modo, entre las bromas y aseveraciones burlescas se pueden sacar algunas opiniones que fueron comunes en la época misma de los tragediógrafos, lo cual fue de mucha ayuda para saber (reiterar) con exactitud quiénes eran los más grandes poetas trágicos y cómo eran percibidos entre el público. Una de las conclusiones iniciales es que Aristófanes deseaba salvar a su ciudad con poesía. Sí, salvarla de la destrucción que la asedió en los últimos meses antes de la caída de Atenas en 405 a. C. Es conveniente recordar que la representación de *Las ranas* tuvo lugar en el momento más angustioso para los atenienses que venían de padecer una serie de fracasos militares que principiaron con la destrucción de su flota en Sicilia en el 413 a. C., la prolongada inestabilidad política, el constante clima de sospechas y las disensiones que terminaron por rendir la capital del imperio democrático ante los severos lacedemonios en 404 a. C.

Esta especial circunstancia exigía esfuerzos inauditos de todos los sectores de la sociedad, incluyendo a los poetas. Como se vio, Aristófanes poseía una sobresaliente habilidad que le permitió posicionarse como el mejor comediógrafo de su época sin que tuviera un rival que le hiciera competencia. Tenía como clientes frecuentes a Eurípides y a Sócrates, al cual ridiculizó en muchas ocasiones con su propio beneplácito. Al filósofo no le molestaban sus bromas, pues incluso acudía a las representaciones de las comedias donde lo satirizaban con la misma alegría con la que iba a la cueva de Eurípides a escuchar sus dramas. Incluso no fueron pocos quienes lo vieron departiendo en la misma mesa conversando sobre

filosofía u otros asuntos frecuentes en los banquetes como el que narra Platón. No es posible decir lo mismo de Eurípides, a quien en muchas ocasiones ridiculizaba a causa de dar lugar en el escenario a personajes que salían fuera de la norma mitológica y conceptual del mismo género trágico. No se sabe si esas críticas llegaron a molestar a Eurípides, ya que no ha dejado testimonio de eso ni de algo parecido. Lo que sí se sabe es que entre tanta burla Aristófanes pudo llegar a sentir un respeto tal como para considerar que era tan grande (quizá no tan bueno) como Esquilo o Sófocles.

Eso es materia de *Las ranas*. En el preámbulo del desastre, Atenas perdió en el mismo año de 406 a. C. a Eurípides y a Sófocles. Mayor tragedia no podían imaginar los atenienses en el arte. Pero había sucedido, como habría de suceder la derrota militar ante el adversario. La moral estaba por los suelos, tan baja como en los días de la amenaza persa. Aristófanes se las ideó para que un personaje y Dionisos bajaran al inframundo por el mejor de los poetas que había existido para que con sus cantos elevara el ánimo de los atenienses. Este descenso a los infiernos, como el de Odiseo en su momento, también tuvo muchas interpretaciones, pero para los efectos del análisis que se presentó sirvió de marco para dar dimensión de la importancia que Esquilo, Sófocles y Eurípides habían tenido en la escena poética del siglo V a. C., y todo por haber ido en persona el dios que presidía las representaciones en el teatro al pie de la Acrópolis. Ya en el sitio, el certamen se dirimió entre Esquilo y Eurípides, quizá por haber sido los dos extremos, tanto en temporalidad como en estilo. Sófocles, conocido por su mesura, fungió como árbitro. El combate entre los dos poetas no fue a puños ni con armas, sino a “versazos” del que resultó vencedor Esquilo, acaso por su experiencia con los persas y por haber sido militar. El cierre de la comedia es el ascenso del antiguo maestro con la esperanza de infundir nuevos bríos a los atenienses venidos a menos. ¿Por qué perdió Eurípides? Precisamente por ese aspecto que lo inmortalizó, es decir, el de haber representado en sus personajes las pasiones humanas y no el brillo bronceo de los héroes mitológicos. Podría decirse que fue él quien terminó ganando la batalla, pues terminaron sobreviviendo diecinueve tragedias contra septena atribuida a Esquilo y a Eurípides. El hecho de que haya ganado Esquilo, en última instancia, habla de lo que es perfectamente historiable: el gusto de la época, manifestaciones discursivas específicas y una concepción del género desde su precisa temporalidad, en este caso, coetaneidad afortunada de Aristófanes.

La segunda fuente es el tratado *Poética* de Aristóteles. Durante un prolongado lapso, fue considerado “el maestro de los que saben”. Ciertamente lo era. A más de dos milenios y

medio de haber escrito su obra, llama la atención la absoluta claridad en el sistema que ideó para su filosofía. Quienes tienen por oficio la filosofía coinciden que acaso otros dos merecen el título de sucesores por la relevancia de sus aportaciones: Kant y Gödel. En su época era percibida esa grandeza, a veces amenazada por la radicalidad ateniense que no toleraba demasiado a los pensadores como él. Para “evitar que Atenas atentara otra vez contra la filosofía” decidió exiliarse, y entre las muchas actividades a las que se dedicó fue a la que se dedicaban muchos de sus colegas como preceptores particulares, en el caso de Aristóteles educando en su infancia a Alejandro Magno. Entre los vaivenes y la preparación de sus lecciones, se dio a la tarea de revisar el citado tesoro de sabiduría que constituía el cúmulo de obras poéticas entre las que estaban desde luego las obras de los tragediógrafos.

Parece increíble que la revisión de las obras diera lugar a tan importante tratado. Aquí fue de mucha utilidad porque en última instancia la *Poética* constituye una investigación del ser poético, explicado con la distintiva claridad que diferencia sus escritos de los de otros filósofos y en la que expone cada una de las partes de la tragedia y la comedia. Es la técnica poética que disecciona en sus partes, definiendo qué es lo que se reproduce en la tragedia y qué es lo que se espera provocar en el auditorio: la catarsis, el exceso, la admiración, lo tremebundo, lo miserando, el miedo a la desgracia y, especialmente, la revelación, epicentro de todas las fuerzas de la trama. Estas “notas” sistemáticas ponen como ejemplo a Sófocles, el poeta favorito de Aristóteles. Para él fue la representación de la proporción, la elegancia, la perfección de la tragedia en sus obras. Aunque cita a otros tragediógrafos, no les dio la misma importancia, ni siquiera si se trataba de Esquilo o Eurípides. Es notable que tanto él como los estudiosos de esa época tenga la misma duda respecto a la época y el nombre del inventor de la tragedia pues, aunque gozaba de una posición privilegiada en relación con la cercanía temporal con el momento de la invención, no sabía exactamente cuándo ni quién.

El último autor de quien se usó su obra como fuente es Horacio. Aquí se vuelve al terreno de las curiosidades que se gozan. Su *Ars poetica* dista de ser como la de Aristóteles. El poeta latino ni siquiera tuvo la intención de escribir un tratado que estudiara sistemáticamente las partes de este género imitado por los romanos entre los que sólo destaca Séneca. Y eso puede ponerse a discusión, desde luego. Del mismo modo llama la atención la forma desenfadada que presenta este opúsculo horaciano. Da la impresión de no tener orden, arte o sistema, aunque en el fondo exista un profundo conocimiento de la literatura en general y la poesía en particular. Se lee como se escucha una charla, con ese toque de amenidad

conversacional que sólo se consigue entre amigos. No presume de absoluta erudición, antes bien, de discreta agilidad capaz de aleccionar. Las autoridades de la historia de la literatura latina afirman que esta epístola fue escrita con la intención de dar un panorama general del ser poético sin llegar a ser algo preciso. Esto indica un aspecto que interesa mucho a los historiadores de la lectura y del libro, es decir, la circulación de los manuscritos en la antigua Roma, de los consumidores de literatura, del gusto en boga y de las cualidades expositivas de un texto que enaltece o censura determinadas formas de la expresión discursiva.

La *Carta a los Pisones*, otro de los nombres de esta mal llamada arte poética, deseó ser una guía para no iniciados entre recomendaciones, advertencias y críticas de lo que consideraba bueno, a lo que valía la pena dedicar tiempo leyendo o escuchando. Aquí hay otro elemento importante para los historiadores de la literatura referente a la vitalidad de la lengua, pues al no constituir una enunciación formal propia de un tratado, manifiesta un tipo especial de estructura que dice mucho del dinamismo del lenguaje. Los historiadores de la cultura y de las ramificaciones de esta tendencia historiográfica son amantes de las cartas y de todo tipo de documentos similares. En ella está la expresión más fina de la época, más “auténtica”, esa que es fijada por aquellos que no tienen ningún interés de trascender en el tiempo, sino sólo de comunicar a la brevedad lo que en su día les ocurrió. En esa arqueología del instante también se halla la imagen nítida de la cotidianidad a la que tanto se aspira historiar con la mayor exactitud. Sea como fuere, la epístola de Horacio sirvió muy bien a los propósitos de esta segunda parte que es la antesala del análisis extenso de las tragedias clásicas.

Es provechoso rescatar algunos elementos que se hallan en esta conversación. Quizá el más memorable es el que se refiere al decoro de la poesía. No parece increíble pensar que había muchos poetastros en su tiempo como los hay hoy. El énfasis del decoro, como viejo eco del buen gusto griego, era para suadirlos acerca de lo que merecía atención e imitar a los siempre recomendables maestros griegos que, además de deleitar, enseñaban. La enumeración de las partes que debía tener una buena obra es asunto que ya desarrolló en la parte correspondiente. Acaso es divertido recordar por último el más grande consejo que aplica a todo aquel que desee dedicarse a escribir algo, lo que sea. Horacio formuló una pregunta retórica susceptible de ser interpretada como una advertencia: ¿cuántas veces no se ha visto que la materia de una composición es más grande que el genio de quien pretende desarrollarla? Algo que, sin duda, debe tenerse en mente antes de sentarse frente a la

computadora. En todo caso, la idea que de la tragedia se tuvo siglos después de su auge ayudó a comprender cuáles de esos elementos presentes en el material de análisis permanecieron casi intactos a pesar del tiempo, lo cual permitió poner atención en aquellos aspectos que resultaban fundamentales para la plena comprensión de las obras que se examinaron en los capítulos posteriores.

En la tercera parte se abordó de lleno a cada uno de los tragediógrafos. Se procedió cronológicamente, analizando todas las tragedias del siglo V con excepción de dos: *Reso* y *El Cíclope* de Eurípides, la primera por aceptar el consenso acerca de que no de su autoría y la segunda por ser una comedia. Éste último autor fue el que ofreció mayores dificultades, puesto que sus últimas piezas poco se asemejan a una tragedia y parecen más otra clase de dramas que escapan a la definición clásica que el género y la tradición indicaba respecto a las partes de que constaba. En todos los casos se optó por analizarlas según el ciclo mítico al que pertenecían con el objeto de situar su concepción trágica en los términos más adecuados. A una sola de ellas no se le aplicó este criterio, pues *Los persas* de Esquilo se refieren a un acontecimiento en la historia en el cual participó el poeta como combatiente. A lo largo de los análisis se ofrecieron algunas comparaciones con obras de otra naturaleza con la idea de mostrar el impacto que las imágenes proporcionadas por el poeta tenían mayor significación por lo que expresaban, por ejemplo, algunas de las escenas en el cierre de *Edipo en Colono* que podríamos concebirlas viendo el terrible final del protagonista de *Don Giovanni* de Mozart. Por último, también supuso un reto conectar las sagas en las que Eurípides se basó para componer sus tragedias, pues en ciertos casos el poeta se alejó del canon mítico y se tomó licencias poéticas sólo inteligibles por las razones expuestas en cada caso.

Así, Esquilo resultó un poeta con enormes méritos. En primer lugar, porque se le atribuye uno de los primeros eslabones de la celebración de los certámenes trágicos en Atenas. Acaso el primero fue Tespis bajo el patrocinio de Pisístrato, el tirano ilustrado que fijó el texto de Homero casi como lo conocemos, pero de ese mítico poeta nada conocemos, salvo ese dato, nombres de piezas que presuntamente escribió y el que trajera desde Tebas la dedicación de estas competiciones a Dioniso. En segundo lugar, el hecho de que Esquilo es el único superviviente entre todos los poetas que compitieron en la primera mitad del siglo V del que sobrevivieron obras, aunque solo sean siete de las ochenta que probablemente hizo. Ni siquiera de Sófocles, que compitió contra él en los años sesenta, se conservaron dramas de esta época. ¿Acaso no serían tan regulares como las que escribió Platón en su día como

para merecer la desmemoria? Nunca se sabrá. Lo objetivo es que la más antigua que de Esquilo sobrevivió es una referida a un hecho del cual fue testigo y participante. Por eso resulta más familiar a los historiadores, porque está más cerca de la disciplina y porque por lo regular, cuando se refiere el tema de las guerras médicas, se apela a sus versos y a las narraciones de su contemporáneo más joven Heródoto.

Eso le permitió a Esquilo tener una cosa y afirmar otra. La primera, prestigio. No hubo mayor galardón en su vida que haber participado en la conflagración que derrotó a los persas. El epitafio de la lápida sobre su tumba rememoraba esto y no el haber sido uno de los autores más importantes de su tiempo. Lo otro, autoridad. ¿Qué otro argumento da una y otra vez Heródoto? Que lo vio, que estuvo ahí, que habló con fulano, que comprobó, que puede afirmar porque todo venía de su experiencia personal. Esquilo también, aunque no la necesitó demasiado porque no estaba elaborando un discurso interpretativo de esa realidad, sino que esa realidad la transformó en poesía y la reforzó con su vivencia. Con la debida proporción, eso ya se ha visto en muchas otras obras de carácter testimonial donde sí se construye un texto a partir de la memoria y con pretensiones de objetividad sustentada en la presencia. Pero en este caso es mucho más sencillo: se toma el material de un hecho pasado, se trabaja según el género y se pone en escena. Nada más.

Todas las obras de Esquilo mostraron una ruta específica en el género trágico, incluso con las modificaciones que ya se explicaron y que sirvieron de modelo a los demás. De Homero tomó el agente mítico que fue convertido en sagas donde los protagonistas fueron el epicentro de toda la acción. Modificó la trama, el número de personajes y hasta el escenario. En sus tragedias se muestra por primera vez la lucha de conceptos complejos relativos a la resolución de grandes disyuntivas del alma y los sentimientos; la construcción de un sistema que confluye en la *revelación*, de la toma de conciencia del destino que aguardaba a los personajes y de que por más razones que opusieran debían enfrentarlo, sin mencionar la ironía consistente en que en los límites de una lógica sencilla todos los personajes tienen razón de hacer, pensar o elegir lo que hicieron, pensaron o eligieron durante el desarrollo de la historia. Por último, es apropiado decir que a Esquilo tocó la época de la formación del género, pero también del sistema que permitiría el esplendor que alcanzaron sus sucesores en la tragedia. El proceso también es fascinante: la puesta en escena evoluciona, se convierte en un evento tan importante que genera interpretaciones religiosas, filosóficas y poéticas a lo largo de los años. El certamen en sí mismo es un *agón*. Los poetas montan sus trilogías en donde se

muestra otro *agón*, el del hombre con todas sus vicisitudes, dolores, contradicciones, temores, que cierran con el cumplimiento de una profecía, del destino, de lo que no se puede evitar. Esto proyectaba una visión trágica como cosa viva, presente, mediante los procesos experimentador por el público y que tan bien explicó Aristóteles en su respectivo tratado. Sin Esquilo, como fundador de la tragedia como la conocemos, no podría concebirse la tragedia ni en ese entonces ni ahora. De ahí la importancia que Aristófanes le dio como para invocarlo medio siglo después de su muerte en medio de la angustia en que vivían los atenienses.

El orden de las siete tragedias que se analizaron corresponde a la que canónicamente se ofrece en todas las ediciones de sus obras. *Los persas* es un drama bélico en donde se castiga la soberbia de un tirano y se conmemora la victoria griega de 480 a. C. Los minúsculos atenienses derrotan a su gran ejército. Los mares y los campos donde combatieron se convierten en inmensos escenarios colmados de muertos. Todo ello es atribuido al poder de Zeus y narrado por un mensajero que va raudo a la ciudad a contar lo que ha visto. Morir por la patria es preciso y morir así es lo mejor, porque se da la vida en cumplimiento del deber cívico, no por defender a un tirano que no respeta a los dioses ni a las leyes. Su derrota no sólo es en este plano, sino que rebasa la muerte. La sombra de su antepasado Darío para revelarles que su terrible destino es producto de las transgresiones que derivaron en el irrespeto a las divinidades. Caso contrario es el de *Los siete contra Tebas*. Trató de lo que ocurrió después de la muerte de Edipo: sus hijos heredan el trono, acuerdan turnarse cada año hasta que Eteocles se niega a devolver el poder a Polinices. Este parte al destierro, pero regresa con un ejército liderado por otros siete generales que se apuestan en las siete puertas de la ciudad. Esquilo los describe como lo hiciera Homero para ilustrar catadura de los héroes que pelearon en Troya. El asunto se resuelve con la muerte de ambos hermanos, sólo que Polinices es declarado traidor por atacar a su patria y Eteocles es recibido como defensor de Tebas por hacer frente a la invasión. Al felón se le condena a una muerte eterna, insepulto, dejado como pasto de los perros para que devoraran su cuerpo como pena póstuma. Creonte, el nuevo rey, declara que nadie debe enterrarlo. Quien se atreva se le aplicaría el peso de la ley. Antígona, hermana de los muertos, es la única que se atreve a desafiar el edicto real, pero esta es otra historia. La idea de la muerte está de principio a fin: muere Edipo y su muerte causa la muerte de sus dos hijos. En las puertas de la ciudad ocurren otras muertes, menos políticas y más heroicas, de los guerreros que intentan tomar Tebas y los que la defienden. A la muerte de los hermanos le sigue la muerte social de Polinices, así como la posibilidad de

morir por desobedecer la ley. Todos tenían razón. Eteocles de conservar el poder, quizá, en aras de la estabilidad política como la que se vivía en tiempos del poeta. Polinices de reclamar el derecho de ostentar el poder durante el tiempo que le correspondía. Los héroes de luchar por una causa justa y los tebanos de morir por defender su ciudad amenazada. Creonte tenía razón al defender la ley y aplicarla a alguien considerado traidor, así también a quien la desafiara con honras fúnebres dedicadas al condenado *post mortem*.

Las suplicantes es un drama de disyuntivas. Las danaides huyen de los hijos de Egipto. Se refugian en Argos, imploran a Pelasgo su protección, en el templo de Zeus claman piedad y entra el primer dilema. Ayudar a las danaides implicaría enfrentarse con los hijos de Egipto, lo cual pondría a Argos en situación de guerra con el lejano país. No ayudarlas iría en contra de la obligación hospitalaria elevada a institución sagrada, lo cual significaría una afrenta a los dioses. Pelasgo decide ayudarlas y expulsar a los extranjeros. El drama cierra con un largo diálogo entre el coro y las protagonistas a quienes se les insta a no mal mirar al amor, a aceptar su condición de esposas de los extranjeros. La saga cuenta que las danaides sí se casan con los de Egipto, pero los matan en el lecho nupcial. La historia de esta contradicción sirve de pretexto para indicar la apreciación sobre *Prometeo*. El personaje ha sido considerado como metáfora del progreso e incluso hay muchas obras que tratan con cuidado este tópico como símbolo de la civilización. Prometeo, clavado en una roca del Cáucaso, se jacta ante Zeus de haber enseñado a los hombres el fuego, las ciencias y las artes. Zeus, en cambio, está convencido de que es el castigo que merece. Prometeo es un héroe para la humanidad y, probablemente, no debiera ser castigado en virtud de los progresos que alcanzará gracias a la revelación de esos secretos. Zeus es respetuoso de la ley, castiga al que reveló aquello que era privilegio de la divinidad. Ante la disyuntiva, también los dos tienen razón, pero Prometeo tiene una ventaja: conoce algo que puede salvar o condenar a Zeus. No se revela en la pieza, pero se sabe que el hado profetizó que, si él se unía a una mortal, engendraría un hijo que lo derrocaría tal como él lo hizo con Cronos. Esta también es otra historia que ya no abordó, o por mejor decir, ya no sobrevivió a lo que Esquilo escribió.

Las últimas tres tragedias son todo horror. *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* cuenta la historia que va del regreso del rey de Micenas hasta el perdón de Orestes. En la primera tragedia, la muerte de su protagonista está ampliamente anunciada. La vuelta a casa de los combatientes en Troya está llena de fatalidades: parte del ejército se pierde, retornan en medio de desgracias, hay malos presagios por todos lados. Algo malo había en la victoria

de los griegos sobre los troyanos. Agamenón llega a Micenas con su trofeo, la princesa Casandra, la Sibila Delfica pintada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, maldecida por Apolo con el don de la certera profecía ignorada, la misma que fue forzada por Áyax aun cuando estaba refugiada en un altar dedicado a Atenea, pecado de suma gravedad. Ella anunciaba la desgracia de Agamenón, pero también la suya. El primer infortunio fue haber pisado la alfombra púrpura, destinada a cuestiones sagradas. El segundo fue humillar a la reina con la amante. Pero Clitemnestra ya no podía sufrir. Obligada a ocuparse de los asuntos en Micenas, lloró la pérdida de Ifigenia, sacrificada para auspiciar la victoria de los griegos sobre Ilión. La pérdida de una hija probablemente sea el peor dolor a que una madre puede ser condenada. La nueva situación motivó a Clitemnestra a seducir a Egisto para que fuera cómplice de la muerte del rey. Sin sospecharlo, Agamenón fue muerto en la bañera y Casandra a poca distancia. Su deceso fue producto de una victoria corrupta (por los indecibles excesos perpetrados una vez que vencieron a los enemigos) y por haber ofendido a los dioses con su arrogancia. La reina, que tenía sus razones, será castigada en *Las Coéforas*. Orestes, hijo de Agamenón, hermano de Ifigenia, regresa a Micenas para vengar a su padre. Antes de dirigirse hacia donde estaba su madre, hace libaciones en la tumba de Agamenón y se interna en el palacio con engaños. Pílates, su compañero, ayudará a Orestes a dar muerte a Clitemnestra y a su amante. Los dos mueren a causa de haber cometido el asesinato de su esposo años antes, pero la mano de la justicia también será castigada. En aquella sociedad, el matricidio, como otra clase de homicidios, eran severamente castigados. En *Las Euménides*, las furias de la venganza perseguirán a Orestes casi al punto de la locura para ajusticiarlo. La incesante persecución, tan excelentemente retratada por Bouguereau en los gestos desesperados del matricida, termina en el Areópago donde es absuelto por Atenea en un juicio iniciado por Apolo, el mismo que maldijo a Casandra. Las Erinias, espantoso nombre con el que los griegos se referían a estas personificaciones del desagravio, no están conformes con el veredicto y exigen castigar al delincuente. La solución llega cuando se les ofrece un asiento en la Acrópolis, así como los respectivos rituales y ofrendas destinados a los dioses. Con ello atraerían su favor para proteger a la ciudad de futuras desgracias. La antífrasis y el premio a las furias resultó ser la explicación del origen del tribunal donde se dirimió la justicia para los atenienses o se pronunciaron memorables discursos bélicos durante la guerra del Peloponeso, como tantas veces citó Tucídides en su historia. El análisis del conjunto de obras mostró las posibilidades de comunicación entre la historia y la poesía, las transgresiones que

pueden ser castigadas, la lucha de los opuestos, la verdadera condición humana frente al destino, la caída de los grandes personajes y la esperanza de justicia en el andamiaje mítico del que Esquilo se sirvió.

Sófocles, el autor favorito del filósofo estagirita, ocupa el segundo lugar en los análisis, agrupando sus tragedias en los ciclos correspondientes. El primero de ellos es el troyano e incluye *Áyax*, *Filoctetes* y *Electra* inscritos durante y después de la guerra troyana. En la primera de las tragedias, la trama es guiada por la locura que conduce a la muerte. Esta “enfermedad” infligida por los dioses fue motivo de innumerables desgracias para muchos héroes, como lo muestra Ruth Padel en su conocida obra *A quienes los dioses destruyen*. El caso más ejemplar en la saga pre troyana es el de Heracles, pero el de Áyax es instigado por otros motivos más personales. Después de la muerte de Aquiles, él y Odiseo consideraron que habían sido los mejores en combate; sin embargo, un juicio expedito otorgó la victoria al rey de Ítaca. Cegado por la furia y el dolor de haber sido deshonrado como guerrero, por la noche atacó a un rebaño de carneros pensando que eran los griegos. Ató a uno de las patas al creer que era Odiseo y se lo llevó a su tienda para seguir castigándolo. Tiempo después, al revelársele lo que había ocurrido, además de la deshonra sintió una vergüenza infinita porque su arma de combate había sido utilizada para matar animales domésticos. Con el pretexto de purificarse en las aguas del mar, se suicidó con la espada que Héctor le entregó después de su primer duelo ante las murallas de la ciudad. Su muerte se interpretó como una liberación del oprobio. Las sociedades antiguas tenían apreciaban el honor de los guerreros, por lo que dejar de existir fue lo más conveniente para él en su calidad de héroe. Su odio hacia Odiseo, causante de su perdición, lo acompañó hasta el hades. En el undécimo canto Homero refiere cómo los caídos se acercan a Odiseo, menos Áyax. Aún después de muerto seguía resentido con él y permaneció en silencio cuando trató de hablarle.

En *Filoctetes* el tratamiento de la muerte es distinto. El protagonista es un arquero que habiendo sido mordido por unas serpientes divinas, sus heridas permanecían abiertas y pestilentes. El ejército aqueo que iba de camino a Troya, a sugerencia de Odiseo, lo abandonó en una isla por el olor insoportable. Sin embargo, una profecía afirmó que sólo sus armas - que habían pertenecido a Heracles- y el hijo de Aquiles, podían vencer al enemigo. Una vez conocida la predicción, Odiseo y Neoptólemo regresaron por él a Lemnos, lugar de su exilio impuesto por los griegos. En la obra describe su existencia muy similar a la de un vivo entre los muertos, a uno que aun deseando la muerte no puede morir, cuya cotidianidad está sumida

en un permanente anhelo de morir sin que eso ocurra. Cuando arribaron los héroes, se hicieron pasar por otros individuos, pues Filoctetes odiaba a Odiseo por haber instigado su abandono. Áyax y él habrían tenido mucho qué conversar. Con un ardid, lograron quitarle el arco y las flechas, pero el recto proceder de Neoptólemo impide que retornen al campamento aqueo sin Filoctetes, salvándolo de la muerte social a que fue condenado. El resto de la historia dice que en Troya fue sanado una vez que cayó por las armas que llevaba consigo.

Electra cierra este ciclo de la guerra entre los aqueos y los dárdanos. El que hayan sobrevivido varias tragedias que tienen por tema el destino de Agamenón y su familia, indica lo popular que pudo haber sido entre los poetas que lo elegían como argumento de sus obras. En este caso, Sófocles sólo se refiere al desenlace de Clitemnestra, con mucho mayor detalle que Esquilo y con adiciones interesantes que hacen más compleja la trama. El tema central es la muerte de la maritícida como castigo por la impiedad de asesinar al esposo, condenar a la hija a vivir relegada en su propia casa en contra de su calidad como miembro de la familia real, alegrarse de la muerte de Orestes -el único que podía vengar a su padre- y de vivir en la morada de su marido asesinado en compañía de su amante, cómplice de las muertes que enlutaron el palacio al regreso de Agamenón. Orestes, apartado de su familia por miedo a ser acuchillado por su propia madre o por su amante, regresa siendo adulto para hacer justicia. Logra su cometido con ayuda de su hermana y ésta es la encargada de hacer un relato espantoso de la manera en como murieron los regicidas. Con sus muertes terminaba un ciclo en las desgracias de los átridas, pero iniciaba la huida de Orestes perseguido por las Erinias. La noción de justicia detrás de la muerte de esos personajes es lo que subyace a esta tragedia.

Sobre el ciclo heracliiano, Sófocles escribió *Las traquinias*. El tema es muy sencillo, pero implica el tema del amor, de los excesos que se hacen por amor y de las consecuencias de un amor mal comprendido que lleva a la muerte, cuestiones que ya hacen difícil lo fácil, ya que es necesario hacer una diferencia entre el amor experimentado entre los individuos de la antigua sociedad griega y el amor entre divinidades que distaba de guardar similitudes con el humano. O por lo menos así lo demuestra el excelente estudio de Claude Calame sobre *Eros en la antigua Grecia* que llega, literalmente, hasta el más recóndito de los apartados de la sexualidad griega de esa época. Sin embargo, aquí se trató de la legendaria muerte de Heracles, que no murió exactamente, y de cómo una mujer lo perdió. Entre los muchos viajes del héroe hubo uno que lo llevó hasta la afluencia del Éveno, río caudaloso que era atravesado con la ayuda del centauro Neso. Aunque Heracles pasó sin problema, éste le encargó que

pasara a Deyanira, pero en el trayecto intentó forzarla. Al percatarse de ello, fue muerto con una flecha y en la agonía engañó a Deyanira diciendo que, si deseaba mantener a su esposo unido a ella para siempre, debía recoger su sangre en una concha y conservarla para usarla en un futuro. Ese momento llegó cuando, después de muchas proezas en las ciudades de la geografía mítica, se enteró que Heracles podía abandonarla por irse con Yole, mujer tomada como prisionera cuando tomó Traquis. Deyanira untó la sangre en una túnica que usaría Heracles sin saber que la sangre era venenosa para él. Sufrió, agonizó y murió en una pira encendida por su hijo Hilo, asistido por Peante a quien recompensó con el arco y la flecha que éste daría a su hijo Filoctetes. Heracles murió en este plano, aunque en el momento supremo fue arrebatado por un rayo que lo llevó al Olimpo para vivir inmortal a lado de Hebe, diosa de la inmortalidad, con quien tuvo dos hijos, Alexiars y Aniceto. Odiseo, en su descenso al inframundo, vio la sombra de Heracles y explicó esta visión diciendo que sólo era un reflejo de su sombra pues en realidad vivía a lado de los dioses.

La última saga es la más famosa, la más importante y la que mayor influencia ejerció entre todas sus obras. Ha generado muchas manifestaciones en el arte, la literatura, la filosofía y hasta en el psicoanálisis. Edipo, rey de Tebas, es la muestra de esa perfección que tanto alabó Aristóteles. Probablemente sea el drama más impactante entre todos los producidos en la época clásica por la hondura de lo que trata de representar y el modo en que Sófocles lo representó. No es necesario decir que la muerte está presente incluso antes del nacimiento de Edipo, pero resulta fascinante la manera en como un lector del siglo XXI puede experimentar los efectos que tiene esta saga. Demasiado espacio se ocupó para contar la historia del monarca tebano; basta con recordar que su destino fue fijado y anunciado a su padre que moriría a manos de su propio hijo. Con la intención de escapar a esta fatalidad, se deshace de su hijo, pero se reencuentra con él años después sólo para morir en sus manos. Edipo, habiendo matado a su padre, se casa con su propia madre sin saberlo hasta que la revelación le indica exactamente lo que ocurrió. Muere su madre ahorcada al no superar la vergüenza de lo sucedido, y él, que no vio lo suficiente para evitar toda la desgracia, se saca los ojos para quedar con las cuencas vacías y sangrantes. Después de ello partirá al exilio, llevando consigo a Antígona para que lo asista durante el camino. *Edipo en Colono* es el final su historia. Llegó ahí porque ninguna ciudad quería recibirlo, pero también en cumplimiento de lo que señalaba su destino. Por esa piedad tantas veces citada, Teseo, rey de Atenas, decidió acogerlo y protegerlo. Se sabía de antemano la mala fama que perseguía a Edipo y a su

familia, pero también el único buen hado entre todos los malos: que la ciudad que conservara los restos de Edipo sería inexpugnable. La muerte de Edipo, magistralmente representada, es la culminación del genio de Sófocles como poeta por el esplendor de la escena que oculta entre luces el cuerpo mortal del monarca que parte hacia el hades.

Mientras tanto, su hija permanece viva sólo para presenciar la destrucción de sus hermanos y la de ella misma. *Antígona* es la historia personal de la última superviviente de la dinastía edípica. Después de la lucha encarnizada entre Eteocles y Polinices, el cuerpo de este último queda insepulto. Las consideraciones sobre enterrarlo fueron descritas con anterioridad, por lo que conviene adelantar el paso hacia el desenlace que no contaron otros poetas. Al ser sorprendida por los soldados de Creonte dando sepultura a su hermano, es condenada a ser encerrada viva en una tumba. Pero resultó que Hemón, hijo de Creonte la amaba y, al enterarse del destino de su enamorada, se quita la vida. Como consecuencia, Eurídice, madre de Hemón, se quita la vida por el dolor de haber perdido a su hijo. La conclusión de la tragedia es la absoluta soledad en que terminó el rey de Tebas, una suerte de muerte en vida al serle arrebatados sus seres queridos en el cumplimiento de lo que ordenaba la ley. Este ciclo representa como ninguno otro el ideal clásico de la perfección, el equilibrio entre la fuerza y la sutileza dramáticas sin ser grandilocuente, antes bien, mesurado en cada detalle, cuidado con el que erigió la majestad del arte trágico griego. El último poeta estudiado fue Eurípides. Amigo de Sócrates, el filósofo sólo iba al teatro si se representaban obras suyas. Ambos eran asiduos blancos de las burlas de Aristófanes, quien los ocupa para representar caracteres que quizá estaban alejados de la realidad de sus personas. Así es la comedia. Corrosiva, delirante, ágil e inteligente. Por desgracia, el tiempo dio crédito a las burlas del comediógrafo y los condenó a llevar una imagen de ellos mismos que no eran. Sócrates tuvo mejor suerte, pues Platón se encargó de reivindicar su memoria a través de los diálogos en donde vertió su filosofía. Empero, Eurípides no tuvo a nadie que hiciera algo similar por él. Al contrario, se ocuparon de reforzar y convertir en verdad lo que Aristófanes había dicho en broma al grado de acusarle de absoluto misógino e inventarle una muerte en los hocicos de bestias que presuntamente lo despedazaron como a su Penteo. Nada más alejado de la realidad. Ni siquiera hoy un lector estricto podría acusarle sino de representar a la feminidad en tonos exultantes. De las diecinueve tragedias que perdonó el tiempo, doce están dedicadas a la mujer. Los registros de aquellos que pudieron conocer su obra completa apuntan muchas más. En cada una de ellas se advierte la sensibilidad con que Eurípides

penetró en el alma femenina para comprender el dolor de una madre, una esposa, una amante, una viuda, una prisionera o una hija.

Se necesita una pasión extraordinaria para llegar hasta esas profundidades, aspecto importante para los historiadores dedicados a la historia cultural, al que desea hablar del amor o de las pasiones que atraviesan a los hombres que pueden ser objeto de estudio. En este mismo tenor, para obtener una mayor claridad en la exposición se tomó la decisión de no considerar en el espectro de análisis las obras de *El Cíclope* ni al *Reso* por las razones citadas, mientras que las diecisiete piezas restantes se dividieron en dos grupos de nueve y ocho respectivamente. El primero inscribe las historias de los personajes de la era mítica anterior a la guerra troyana; el segundo la de los personajes pertenecientes a esta saga en donde aparecen los deudos de los héroes que perecieron en la guerra. El examen de la idea de la muerte ocupó más espacio que los demás, no sólo por el número de obras que se incluyeron en el análisis, sino también por ser el que con más suerte corrió entre los tragediógrafos. Uno de sus primeros traductores, Ángel María Garibay, solía repetir en sus obras dedicadas al tema que Eurípides era inmortal como Esquilo y Sófocles y que, si fue vencido en vida otros poetas, él vencía después de muerto al conservarse mayor testimonio de su producción.

Alcestes, *Heracles* y *Los heraclidas* pertenecen a episodios de este héroe popular. Las características de su heroicidad están descritas en muchos trabajos dedicados a estudiarlo. Basta con decir que el Heracles de los griegos era muy distinto al que tanto gustaron los romanos, admiradores de la fuerza con que construyeron su imperio. El de los griegos era uno que a veces caía en los extremos: o era ridículo o era mortal. En *Alcestes* aparece como un huésped de Admeto, natural de Tesalia, quien lo recibe a pesar de estar atravesado por el dolor de haber perdido a su hija. Como le ocultan la pena, Heracles se dedica a beber, bailar y gimotear bajo el influjo del vino puro. Al enterarse de la pena de Admeto se siente avergonzado. Para resarcir el agravio involuntario, se dirige a la tumba de Alcestes para obligar a la Muerte a devolverle el alma de la muerta. Una vez consumado su objetivo, la tragedia cierra con la felicidad de recobrar a la hija perdida. Desde el principio se remarcan los cambios que introdujo en el género, algo que no debió haber gustado mucho al público ateniense pero que sin duda fue del aprecio del público que lo conservó gustosamente. En *Heracles* el personaje es trastornado por la locura enviada por Hera, su eterna enemiga. Al igual que el Áyax de Sófocles, al de Eurípides se le nubla la vista, no ve ni está consciente de lo que hace: mata a sus hijos y a su esposa. Al volver a la sensatez se le revela su crimen,

intenta suicidarse, pero es salvado por Teseo -el mismo que acogió a Edipo- para ayudarlo a expiar sus culpas. Evitar su muerte permitió que la leyenda se desarrollara como tenemos conocido. La tragedia de *Los heráclidas* cuenta lo sucedido a sus hijos, perseguidos a través de toda Grecia por Euristeo hasta que llegan a Atenas, gobernada por Demofonte quien los acoge y protege siguiendo la tradición de hospitalidad bendecida por los dioses. El ateniense se enfrenta al argólida, no sin antes auspicar un sacrificio donde muere Macaria para favorecer al ejército de sus anfitriones. Euristeo es vencido, capturado y condenado a muerte. Con la suya se sella el destino de los descendientes de Heracles y da fin a la saga que principió con uno de los tantos devaneos de Zeus con mortales.

Ion e Hipólito son las historias de dos hijos desventurados. Ion fue producto de la violación que perpetró Apolo contra Creúsa. Avergonzada, abandonó al niño a su suerte para que muriera, algo que hubiera ocurrido si Hermes no lo rescata y encarga a la sibila en Delfos para que lo criara. Ion se encuentra años más tarde con Creúsa sin saber que es su hijo, trata de asesinarlo anteponiendo toda clase de pretextos, aunque en el último momento se le revela que es su propio hijo sin que se entere Juto, su esposo, que el joven era el indeseado fruto de una desgracia pasada. Desear la muerte de Ion era desear la muerte de un pasado terrible sin tener éxito, pues había sido decretado por el destino que así fuera. Por otro lado, resulta impactante que a pesar de lo traumático que fue para Creúsa la experiencia con Apolo acepte lo que muchos años atrás se rechazó por ser un baldón a su dignidad como mujer. Hipólito es el caso contrario. Su historia se puede resumir así: hijo de Teseo e Hipólita, una amazona, tiene una vida casta dedicada a Artemis, alejada de los placeres que Afrodita daba. Enfurecida por ser ignorada, enciende la llama del amor en su madrastra Fedra que intenta seducirlo sin éxito. Despreciada, se suicida y deja escrito en una tablilla de cera el motivo de su muerte: Hipólito intentó violarla. Teseo, sin investigar, destierra a Hipólito y muere lejos de su patria. Morir por esta causa supondría una memoria funesta, pero aclarada la cosa, se le restituiría con honores para convertirse en el modelo de virtud tan alabado por los filósofos de entonces. No se puede dudar de que la de Hipólito fue una de las tragedias más cercanas al estilo clásico del que tanto se alejó conforme progresaba su trayectoria como poeta. Por otro lado, *Medea* es el caso de una mujer herida de amor que halla en la muerte la mejor forma de venganza. Ella es una más de las que padecieron el engaño por parte de sus amados, y en medio de la locura producida por el amor traicionado, urde un plan para atacar con eficacia hasta lo más recóndito del alma y producir un dolor similar al que padeció. A Jasón, que olvidó a Medea

y ya en nuevas nupcias, le matan a la esposa, al padre y a sus hijos. Con ellos mueren su ascendencia y su descendencia, el pasado y el futuro, y se cierne la amenaza de no tener herederos a quien encargar su reino. El despecho de una mujer puede ser más peligroso que cualquier batalla donde pueda hallarse la muerte.

Fenicias, *Suplicantes* y *Bacantes* son las tragedias colectivas que cerraron este primer ciclo mítico de Eurípides. La primera es una versión original de la saga tebana que cuenta el asedio de la ciudad de Edipo, ya tratada por Esquilo y Sófocles, con añadidos sorprendentes que se alejan de la historia conocida como. A pesar de su título, no hay un protagonista como podría esperarse; más bien, aparecen muchos personajes que son correspondencias muy bien delineadas en sus caracteres (Eteocles-Polinices, Yocasta-Edipo, Creonte-Meneceo) y resulta innovador ver en escena a Yocasta siendo que en el tratamiento original ella había muerto al enterarse de la verdadera condición de Edipo. *Fenicias* es la explicación de cómo la dinastía de Edipo se precipita hacia la muerte sin que haya remedio. Ya se sabe: todos mueren, pero Eurípides moldeó una historia más personal en donde se ponen de relieve ambiciones políticas, la defensa de los principios y el augurio de lo funesto en la conducta de cada uno de los personajes. El argumento de *Suplicantes* se halla inmediatamente después. Las madres que perdieron a sus hijos en la guerra tebana suplican a Teseo -frecuente abogado de las causas casi perdidas- que recupere los cadáveres de los caídos. En un principio se niega, pero por considerar que sería impío no sepultarlos acepta ir contra los tebanos. Vencidos éstos, logran recuperar los cadáveres para inhumarlos como era debido, evitando con ello el castigo de los dioses por permitir un ultraje. Es de señalar la oración fúnebre que pronuncia Adrasto ante los cadáveres, detalle que recuerda a la de Pericles en el cementerio Cerámico y que debió ser una constante en la época de Eurípides, atravesada por la guerra del Peloponeso. *Bacantes* es el drama único drama dionisiaco que ha llegado hasta hoy. De gusto arcaizante, brillante estructura y probablemente inspirado en el fervor macedonio de los ritos órficos, Eurípides coloca a su protagonista Penteo como representante del raciocinio frente a la desmesura dionisiaca, de la lucha de la humanidad contra la irrefrenable potencia divina y como el cazador que quiso cazar y fue cazado en sus propias trampas. Dioniso, el dios extranjero, no es reconocido como divinidad y a causa de esta injuria Penteo es engañado para precipitarse hacia su terrible muerte a manos de sus propios familiares. Las escenas de su descuartizamiento apabullan al lector que puede llegar a tener la sensación de que en vez del libro tiene en sus manos la cabeza de Penteo.

La segunda y última parte del ciclo tiene que ver con el tema favorito de los poetas de la Antigüedad clásica: la guerra troyana y sus consecuencias. La revisión de las tragedias dedicadas a ella dio la impresión de que el acontecimiento es una larga metáfora que se desdobla y cada cara puede ser un personaje que a su vez se desdobla en otras mediante sus peripecias, dolores, angustias, esperanzas y muertes. En este trabajo se colocaron en el orden que sugiere la leyenda bélica para comprender mejor las implicaciones que tuvo el enfrentamiento entre griegos y dárdano. Antes de pasar al último examen, es preciso detallar un elemento interesante: con excepción de una, las restantes tragedias están protagonizadas por mujeres y cada una refiere un aspecto particular del alma femenina como se verá enseguida. *Ifigenia en Áulide* es el sacrificio que ha de hacerse para tomar Ilión. Agamenón atrae hacia Áulide a Clitemnestra y a su hija Ifigenia con engaños. El propósito es inmolarla para tener vientos propicios y llegar hasta Troya. Su madre trata de evitarlo, incluso echándose a las rodillas de Aquiles para que la ayude. Todo es inútil. Ifigenia, la víctima, da su vida por Grecia entera. En el último instante, Ifigenia es intercambiada por una cierva y es trasladada a otro lugar, solo conocido por los dioses, pues no sería permitido manchar con sangre noble un altar dedicado a Artemisa. *Troyanas* constituye la representación del dolor humano producido por la guerra. Eurípides se encarga de narrar cómo la desgracia se apodera de los vencidos, pero también alcanza a los vencedores por sus crímenes contra los que ya se habían rendido. Posidón y Atenea planean exterminar a los griegos. El recuerdo de la violación de Casandra ante el alta de la diosa era imperdonable; Andrómaca es aguijoneada con el intenso dolor producido por la pérdida de su marido Héctor y su hijo Astianacte; Hécuba, otrora reina de Troya, se duele por la muerte de su esposo, hijo y nieto, pero más por el terrible destino que le espera como esclava de Odiseo. Ella, postrada, acusa a Helena de ser la causante de todo el infortunio que redujo a cenizas todo lo que tenía. Muerte para los guerreros, muerte en vida para los supervivientes: no hubo nada más tremebundo después.

Hécuba, Andrómaca y Helena forma una triada que reúne ambos bandos. En la primera, todo está lleno de fantasmas: el de Polidoro que fue asesinado por la ambición de Poliméstor; el de Aquiles que reclama la sangre una víctima que será Políxena y el de una vida de que ya no es. Hécuba, destinada a ser “esclava de la luz del sol” ansía la muerte al verse despojada de todo lo que quería. En todo momento piensa en la muerte, pues es preferible a tener una existencia triste, llena de pesares, con labores indignas. Vivir sin nobleza le infligía gran sufrimiento hasta el paroxismo. En medio de las desgracias,

Agamenón da muestra por un momento de una nobleza poco común, pues asesina a los hijos del asesino de Polidoro y da justicia a Hécuba que siente, al menos, un poco de paz entre tanta calamidad. En *Andrómaca*, la muerte persigue a la protagonista después de la derrota de su pueblo. La esposa de Héctor fue dada como esposa a Neoptólemo, hijo de Aquiles, con quien tiene un hijo. De vuelta a Ftía casa con Hermíone, quien trata de dar muerte a Andrómaca por celos y con la ayuda de Menelao. Casi lo consiguen, pero la aparición de Peleo, padre de Aquiles, lo impidió. Menelao se retiró a Esparta, Hermíone huye con Orestes y Neoptólemo muere a traición, en tanto Andrómaca es conducida al país de los molosos junto con su hijo. Nuevamente, el bando vencedor es alcanzado por la desgracia, y los que hacían de perdedores hallan un remanso de paz mientras sus adversarios se consumen en intrigas. *Helena* es pura fantasía, un drama romanesco, henchido de oscura ironía. Aristófanes hace referencia a ella en su *Tesmoforias* y la califica como “novedosa” e incluso imita algunos pasajes. Eurípides llegó al exceso de cambiar la historia, pues supone que Helena nunca fue raptada por Paris ni nunca llegó a Troya a lado de su atractivo captor. Zeus dispuso que un fantasma fuera en su lugar, que la verdadera Helena fuera depositada en Egipto para ser encontrada dos lustros después por su legítimo esposo Menelao. Es decir que, en esta versión, la guerra de Troya fue por nada, que los miles de muertos fueron en vano por un capricho de los dioses que suscita un problema esencial que llega hasta las raíces mismas de la historia griega, pues en su base se halla esta leyenda.

Electra, *Orestes* e *Ifigenia entre los tauros* forman el último eslabón de los análisis. El primero de los dramas es una revista a la muerte de Agamenón, la impiedad de Clitemnestra, el descaro de Egisto, pero la novedad está en el nuevo talante de los caracteres de Electra, amargada por el rencor de ver a su madre impune, y Orestes, taimado adolescente que no es el audaz justiciero de Esquilo o Sófocles. Ambos consuman la muerte de los asesinos de Agamenón; Electra cubre de insultos a sus víctimas y Orestes es informado por los Dióscuros acerca de la persecución que se avecina contra él. Su hermana se casa con Pílates y todo termina con el lirismo de los adioses antes de declarar que la muerte de los impíos ha restaurado la dignidad de la casa Átrida. *Orestes* es una tragedia que muestra como ninguna otra la interioridad de los personajes. El que ejerció justicia torna de inmediato su condición a acusado por el pueblo, un pueblo que lo condena a morir por asesinar a su madre. Orestes, vuelto loco, de pronto deja de ver a las Erinias. Ahora viven dentro de él y le instigan un nuevo crimen: matar a Helena, la causante de todos los pesares, como medio para poner

fin a la interminable cadena de muertes, crímenes y desdichas por las que atraviesan los átridas. En la trama velada finamente por Eurípides se resuelve todo de manera distinta a como la arregló Esquilo. Orestes es absuelto luego de un interesante debate jurídico y se casa con la citada Hermíone; Electra contrae matrimonio con Pílates para fundar una familia, Helena no es asesinada sino sustraída por Apolo para ser conducida hacia los dioses y la historia da un vuelco para indicar que se vivirían en paz como hasta antes de la guerra. La idea de que la muerte puede ser un vehículo de la justicia, se pone en duda en ese ejercicio legal que mucho dice de las prácticas jurídicas boyantes en la Atenas de Eurípides. *Ifigenia entre los tauros* conecta su argumento con *Orestes* e *Ifigenia en Áulide*. La forma de su construcción recuerda a la *Helena* o *Helena* recuerda a la primera *Ifigenia*, pues en las creaciones de Eurípides ambas son sombras o fantasmas que echan por tierra la tradición de las leyendas. La última *Ifigenia* continúa la biografía de la hija sacrificada en Áulide, que ya vive en el país de los tauros al servicio de Artemis. Su misión era atender su altar y sacrificar a todo el que llegara hasta ahí. En sus andanzas de huida, Orestes y Pílates llegan hasta ella sin saber quiénes son hasta que sucede la revelación de su identidad. Ifigenia no los sacrifica, huye con ellos llevando consigo la efigie de la diosa y se refugian en Atenas, donde la diosa protectora de la ciudad los indulta. Aquí no hay muerte, sino signos de muerte, amenazas no cumplidas. La última *Ifigenia* es más bien una pieza que, en definitiva, ya no es el drama sacro presidido por Dioniso. Está más cerca del público actual por las características que presentan sus personajes y la forma en como Eurípides resolvió los enredos de una leyenda que él mismo transformó en aras de un nuevo estilo pero manteniendo la mitología viva en la memoria de sus espectadores que tan poco aprecio le tuvieron a él y a sus revolucionarias propuestas escénicas, dotadas de una privilegiada imaginación que señalaron la expresión futura del género, mismo que resucitaría sólo dos milenios después en las plumas de los modernos autores europeos.

Visto todo lo anterior, es posible decir que en la tragedia griega es posible vislumbrar lo histórico, lo social, lo cultural, bajo un horizonte de expectativas formuladas desde la textualidad con la cual se construyó esta interpretación. La historia y la literatura pueden ser un cruce de horizontes favorable al ejercicio hermenéutico que implica colocar esas obras del pasado en el presente y proponer un sentido como el que se ofreció aquí. Asimismo, la historia de las ideas, la historicidad misma de este concepto filosófico, muestra a nuestras disciplinas como un interminable juego de intercambios donde cuestiones, nociones y

elementos propios de un arte pueden migrar a otro campo del saber distinto del que fueron formulados con dirección hacia otros discursos que los ponen en relaciones con los pensamientos, conductas, pasiones, instituciones o sistemas que a su vez general otras manifestaciones discursivas del saber, como esta, por ejemplo. Del mismo modo, la tragedia puede ser una fuente para historiar, sí, la idea de la muerte en la antigua Grecia, pero también la esencia de la existencia humana en su modalidad más auténtica. Los tragediógrafos que tomaron su material de las leyendas heroicas y su arte de lo que consideraron lo perdurable, hicieron de sus obras algo que no se corrompe y que permanece intacto con el paso del tiempo. Tan acertado fue su esfuerzo que, incluso sus intuiciones sobre lo más auténtico de la humanidad han servido a la ciencia experimental y cuyo caso más conocido se encuentra en las teorías desarrolladas por el fundador del psicoanálisis. La naturaleza y objeto del género trágico, que operaba sobre una trama enteramente establecida con un principio y final inmutables, exigía nutrientes de un contexto de creencias compartidas, de una mitología viva, que a pesar de la distancia entre lo terrenal y lo divino, eran capaces de hacer experimentar en el público lo más recomendable, lo más temible o lo más admirable. Conforme transcurrió el siglo V, las características del teatro y sus personajes cambiaron porque la sociedad, el sistema donde vivía esa sociedad y los medios a través de los que interactuaba se transformaron. De ahí el aspecto de los personajes de Esquilo que, forjados en las más remotas épocas o en guerras de dimensiones nunca vistas, parecían dioses; los de Sófocles que en la época de mayor prosperidad de su pueblo señaló el modelo al cual debían aspirar los ciudadanos, o los de Eurípides que en nada se parecían a los anteriores, sino que eran semejantes a cualquier persona y cuya única diferencia radicaba en situar sus existencias en planos diferentes. La muerte guiaba al género trágico porque en la revelación del destino y el reconocimiento de la fatalidad, estaba la esencia de humano, materia de la que se han encargado y seguirán encargándose los historiadores.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIAS

- Esquilo. *Tragedias*. Traducción de B. Perea. Introducción general de Francisco Rodríguez Adrados. Revisión de B. Cabellos. Madrid, Gredos, 2006
- Sófocles. *Tragedias*. Traducción y notas de A. Alamillo. Introducción de J. Bergua de Caverro. Revisión de Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 2008.
- Eurípides. *Tragedias*. Vol. I. Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo. Introducción general de Carlos García Gual. Revisión de L. A. de Cuenca, Carlos García Gual y A. Bernabé. Madrid, Gredos, 2008; Vol. II. Traducción y notas de J. L. Calvo, Carlos García Gual y L. A. de Cuenca. Revisión de A. Bernabé. Madrid, Gredos, 2008; Vol. III. Traducción y notas de J. L. Calvo, Carlos García Gual y L. A. de Cuenca. Revisión de A. Bernabé. Madrid, Gredos, 2008

SECUNDARIAS

- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*. Traducción, introducción y notas de Julia García Moreno. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Aristófanes, *Comedias, I*. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid, Gredos, 2007; *II y III*. Introducciones, traducción y notas de Luis M. Macía Aparicio. Madrid, Gredos, 2007.
- Aristóteles, *Ética eudemia*. Traducción, introducción y notas de Antonio Gómez Robledo. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1994. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Ética nicomáquea*. Versión española y notas de Antonio Gómez Robledo. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Clásicos, 1983. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2011. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

- _____, *Política*. Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2011. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2002. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Cicerón, *Catón el mayor: de la vejez. Lelio: de la amistad*. Introducción, edición, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1997. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Disputas tusculanas*. Introducción, versión y notas de Julio Pimentel Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2008. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Claudio Eliano, *Historias curiosas*. Introducción, traducción y notas de Juan Manuel Cortés Topete. Madrid, Gredos, 2006.
- Cornelio Nepote, *Vidas*. Traducción y notas de Manuel Segura Moreno. Introducción general de Vicente Ramón Palerm. Barcelona, Gredos, 2007.
- Demóstenes, *Sobre la corona*. Introducción, traducción y notas de Carlos Zesati Estrada. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2001. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Diódoro Sículo, *Biblioteca histórica*. 2 vols. Introducción, traducción y notas de Manuel Serrano Espinosa. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Diógenes Laercio. *Vidas de los filósofos más ilustres*. 4ª edición. Traducciones y prólogos de José Ortiz y Sáenz y José María Riaño. México, Porrúa, 2003.
- Heródoto, *Historia*. 5 vols. Traducción y notas de Carlos Schrader. Introducción de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid, Gredos, 2006.
- Hesíodo, *Los trabajos y los días*. Introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdova. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Clásicos, 1986. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Teogonía*. Estudio general, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdova. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de

- Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Clásicos, 1978. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Higinio, *Fabulas mitológicas*. Introducción, traducción y notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Homero, *Iliada*. Introducción, traducción y notas de E. Crespo. Índice onomástico de M. Cuesta. Revisión de Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 2006.
- _____, *Odisea*. Traducción de J. M. Pabón. Índice onomástico de Ó. Martínez. Introducción y revisión de Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 2006.
- Horacio, *Arte poética*. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Clásicos, 1984. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Iseo, *Discursos*. Introducción, traducción y notas de María Dolores Jiménez López. Barcelona, Gredos, 2007.
- [Jenofonte], *La constitución de los atenienses*. Introducción, edición, traducción y notas de Gerardo Ramírez Vidal. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2005. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1993. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- _____, *Ciropedia*. Introducción, traducción y notas de Ana Vegas Sansalvador. Barcelona, Gredos, 2006.
- _____, *Helénicas*. Introducción, traducción y notas de Orlando Guntiás Tuñón. Barcelona, Gredos, 2006.
- Lisias, *Contra Eratóstenes*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Clásicos, 1986. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Los filósofos presocráticos*, Vol. I. Traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Victoria E. Juliá, Néstor Luis Cordero y Ernesto La Croce. Introducción general de Francisco

- Lisi. Madrid, Gredos, 2015; *Vol. II*. Traducción y notas de Néstor Luis Cordero, Ernesto La Croce y María Isabel Santa Cruz de Prunes. Madrid, Gredos, 2015.
- Lucrecio, *De la natura de las cosas*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. 2ª edición. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2013. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Pausanias, *Descripción de Grecia*. 3 vols. Introducción, traducción y notas de María C. Herrero Ingelmo. Revisada por Francisco J. Gómez Espelosín. Barcelona, Gredos, 1994.
- Píndaro, *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2005. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Platón, *Diálogos, I*. Traducción y notas de J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Introducción general de Emilio Lledó Íñigo. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, II*. Introducciones, traducciones y notas de J. Calonge, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, III*. Introducciones, traducciones y notas de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, IV*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, V*. Introducciones, traducciones y notas de Mª. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, VI*. Introducciones, traducciones y notas de Mª. Ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, VII*. Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. Madrid, Gredos, 2015; *Diálogos, VIII*. Traducción y notas de Francisco Lisi. Madrid, Gredos, 2015.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres*. Vol. I. Introducciones, traducciones y notas por C. Morales Otal y J. García López. Madrid, Gredos, 1986.
- _____, *Vidas paralelas*. 2 vols. Traducción Antonio Ranz Romanillos. Traducción del índice general analítico de la versión de M. Dacier de 1778 por Clara Campoamor. Buenos Aires, Joaquín Gil Editor, 1944.
- Quintiliano, *Institutio oratoria: Sobre la formación del orador*. 4 vols. Traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca, Universidad Pontificia de

Salamanca, 2000.

- Séneca, *Tragedias*, I. Introducción, traducción y notas de Germán Viveros. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1998. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana; *Tragedias*, II. Traducción, notas e índice de nombres propios de Germán Viveros. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2001. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Sófocles, *Fragmentos*. Introducciones, traducciones y notas de José María Lucas de Dios. Madrid, Gredos, 2008.
- Suetonio, *Vidas de los doce césares*, 2 vols. Traducción y notas de Rosa María Agudo Cubas. Introducción general de Vicente Picón García. Barcelona, Gredos, 2008.
- Tucidides, *Historia de la guerra del Peloponeso*. 4 vols. Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid, Gredos, 2006.
- _____, *Historia de la guerra del Peloponeso*. Traducción y edición de Francisco Romero Cruz. 4ª edición. Madrid, Cátedra, 2004. (Letras Universales).

BIBLIOGRAFÍA

- Addington Symonds, John. *Las mujeres de Homero y Tragedia antigua y moderna*. Presentación y traducción de Rodolfo Marcos-Turnbull. México, Me cayó el veinte, 2013.
- A Greek-English Lexicon*. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, and the cooperation of many scholars. With a revised supplement. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Albrecht, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Traducción de D. Estefanía y A. Pociña. Barcelona, Herder, 1997.
- Altieri, Angelo. *Los presocráticos*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1997.

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción de José R. Lieutier. México, Editorial Tomo, 2009.
- Asimov, Isaac. *Los griegos*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la literatura en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Bader, Françoise. *La langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens*. Pisa, Giardini, 1989.
- Baltés, Carlos. *Arte y belleza en la Muerte*. Madrid, Visión Libros, s/a.
- Barco, José Luis del. *Platón. Teoría de las ideas*. Madrid, Encuentro, 1990.
- Baumgarten, Albert. "Eduard Norden and his Students: A Contribution to a Portrait, Based on Three Archival Finds" en *Scripta Classica Israelica*, vol. XXV, 2006, pp. 121-136.
- Becker, C. Das Spätwerk des Horaz, pp. 194-127 citado en C. O. Brink, *Horace on Poetry. Epistles. Book II: The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Traducción Alberto Vanasco. México, Paidós 1987.
- Berciano, Modesto. *La técnica moderna. Reflexiones ontológicas*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995. Bermejo Barrera, José Carlos. *¿Qué es la historia teórica?* Madrid, Akal, 2004.
- Berti, Enrico. *Preguntas de la filosofía antigua* (traducción de Helena Aguilà). Madrid, Gredos, 2007 (Biblioteca de la Nueva Cultura, Serie Pensamiento).
- Bettini, Mauricio y Giulio Guidorizzi. *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Traducción de Manuel Antonio Castiñeiros González. Madrid, Akal, 2008.
- Bickel, Ernst. *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1992.
- Bieler, Ludwig. *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1992.
- Billows, Richard A. *Maratón. El origen de la leyenda*. Traducción de Francisco García Lorenzana. Madrid, Planeta, 2011.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (Breviarios, 64).
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. México, Editorial de Bolsillo, 2017.

- Bowra, C. M. *La aventura griega*. Traducción de Luis Gil. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- _____. *Historia de la literatura griega*. Traducción de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. *La Atenas de Pericles*. Traducción de Alicia Yllera. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Bremmer Jan. *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid, Siruela, 2002.
- Brink, C. O. *Horace on Poetry. Epistles. Book II: The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Brioso Sánchez, Máximo y Antonio Villarrubia Medina (Eds.). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla, Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2005.
- Buckhardt, Jacob. *Juicios sobre la historia y los historiadores*. Traducido del inglés por Azucena Galettini. Traducción revisada por Teresa Rossmann. Barcelona, Katz, 2000.
- Burnet, John. *La aurora del pensamiento griego*. Traducción de Orencio Muñoz. México, Editorial Argos, 1944.
- _____. *Doctrina socrática del alma/ Alfred Taylor, Biografía platónica de Sócrates* (presentación y traducción de Antonio Gómez Robledo). México, Universidad Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1990.
- Bustos Gisbert, José M. *Arquitextura. Fundamentos discursivos del texto escrito en español*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- Calame, Claude. *Eros en la antigua Grecia*. Traducción de Estrella López Rodríguez. Madrid, Akal, 2002.
- Canfora, Luciano. *El mundo de Atenas*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona, Anagrama Editorial, 2014.
- _____. *Una profesión peligrosa. La vida cotidiana de los filósofos griegos*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- Cantarella, Raffaele. *La literatura griega clásica*. Traducción de Antonio Camarero. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.
- Cartledge, Paul. *Los griegos*. Traducción de Mercedes García Garmilla. Barcelona, Crítica, 2004.

- Cassin, Barbara. *EL efecto sofístico*. Traducción de Horacio Pons. Revisión y transliteración de términos griegos por Hernán Martignone. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Cavallo, Guglielmo (ed.). *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo*. Madrid, Alianza Universidad, 1995.
- Cavallo Guglielmo y Roger Chartier (Dirs.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Traducción de María Barberán. Madrid, Taurus, 1998.
- Cohen, Robert. *Atenas, una democracia. Desde su nacimiento a su muerte*. Traducción J. Farrán Mayoral. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.
- Confucio, *Los cuatro libros/El libro de Mencio*. Prólogo, traducción y notas de Joaquín Pérez Arroyo. Madrid, Alfaguara, 1981.
- Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía* (traducción Juan Manuel García de la Mora, Juan Carlos García Borrón, Ana Doménech, Manuel Sacristán, Victoria Camps). Vol. 1, T. 1, Barcelona, Ariel, 2011.
- Crescenzo, Luciano de. *Historia de la filosofía griega*. Traducción de Beatriz Alonso Aranzábal. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Châtelet, François. *El nacimiento de la historia*. Traducción de César Suárez Bacelar. México, Siglo XXI, 2005.
- Chuaqui, Carmen. *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 36).
- _____. *Ensayos sobre el teatro griego*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 47).
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático*. 4 vols. Edición compendiada por Sandro D'Amico. Traducción de Baltasar Samper. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961.
- D'Angour, Armand. "The New Music: So What's New?" en Goldhill, Simon y Robin Osborn, *Rethinking revolutions through Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

- Détienne, Marcel. (ed), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*. París, Albin Michel, 1994.
- _____. *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- Dies, Auguste. *Autour de Platon. Essais de critique et d'histoire*. 2ª ed. París, Gabriel Beauchesne, 1927.
- Díez de Velasco, Francisco. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Dijk, T. A. van (Comp.). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Dodds, Eric. *Los griegos y lo irracional*. Traducción de María Araujo. Madrid, Alianza, 2014.
- Droz, G. *Los mitos platónicos* (traducción de David Chiner). Barcelona, Labor, 1993.
- Düring, Ingemar. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. 2ª edición. Traductor Bernabé Navarro. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2010.
- Espinosa Polit, Aurelio. S. I. *El teatro de Sófocles en verso castellano. Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*. México, Editorial Jus, 1960.
- Espinosa Proa, Sergio. *Tragedia y paradoja del ser mortal*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008.
- Esquilo, *Las siete tragedias*. Versión directa del griego con una introducción de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 1962.
- _____. *Tragedias completas*. Edición y traducción de José Alsina Clota. México, Rei Editorial Iberoamericana, 1988. (Letras Universales).
- _____. *Trilogía de Orestes*. Versión métrica, introducción y notas de Ángel María Garibay. México, Bajo el Signo de Ábside, 1939.
- Eurípides, *Las diecinueve tragedias. Las siete tragedias*. Versión directa del griego con una introducción de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 1963.
- _____. *Tragedias, I*. 9ª edición. Traducción y edición de Juan Antonio López Férrez. Madrid, Cátedra, 2008. (Letras Universales); *Tragedias, II*. 5ª edición. Traducción y edición de Juan Miguel Labiano. Madrid, Cátedra, 2009. (Letras Universales);

- Tragedias*, III. 4ª edición. Traducción y edición de Juan Miguel Labiano. Madrid, Cátedra, 2010. (Letras Universales).
- Fairclough, N. y Wodak, R. (2000): “Análisis crítico del discurso” en T. A. van Dijk (Ed). *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria. Vol II*. Barcelona. Gedisa, pp. 367-404.
- Fernández Arancibia, Lucas. “El límite entre libertad y esclavitud: conceptos e ideologías de los amos en la antigua Grecia” en *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum. Estudios clásicos, árabes, medievales y bizantinos*, núm. 10, 2013.
- Fernández-Galiano, Manuel. *Esquilo*. Madrid, Gredos, 2011.
- Festugière, A. J. *La libertad en la Grecia antigua* (traducción de Juan Petit). Barcelona, Seix Barral, 1953 (Colección de Estudios Generales, 95).
- Finley, Moses. I. *Aspectos de la Antigüedad. Descubrimientos y disputas*. Traducción de Antonio Pérez-Ramos. Barcelona, Ariel, 1975.
- _____. *El nacimiento de la política*. Traducción de Teresa Sempere. Madrid, Crítica, 1986.
- _____. (editor). *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Barcelona, Crítica, 1983.
- _____. *El mundo de Odiseo*. Traducción de Mateo Hernández Barroso. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. *Estudios sobre historia antigua*. Traducción de Manuel López. Madrid, Akal, 1981.
- _____. *Historia Antigua. Problemas metodológicos*. Traducción de Paloma González Marcén. Barcelona, Crítica, 1985.
- _____. *Los griegos de la antigüedad*. Traducción de Elena Calduch. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1979.
- _____. “La libertad del ciudadano griego”, *La Grecia antigua. Economía y sociedad*. Barcelona, Crítica, 1982.
- Flores Farfán, Leticia y Rafael Ángel Gómez Choreño (Coords.). *Apropiaciones contemporáneas de la filosofía antigua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Afinita Editorial, 2014.
- _____. *Atenas, Ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de

- Filosofía y Letras/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2006. (Colección Seminarios).
- _____. *Temblores en el ánimo. Fragmentos para una historia de la intimidad en la Grecia antigua*. México, MC Pensamiento Andante, 2014.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad de la antigua Grecia*. Traducción e introducción de Fernando Fuentes Megías. Barcelona, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- Fränkel, Hermann. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. 2ª edición. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, La Balsa de Medusa, 2004.
- Friedlander, Ludwig. *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos*. Traducción de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Fuhrmann, Manfred. *La teoría poética. Aristóteles, Horacio, Longino*. Madrid, Editorial Dykinson, S. L., 2011.
- Fuller, John Frederick Charles. *Las batallas decisivas del mundo antiguo*. Traducción de Julio Fernández-Yáñez Gimeno. Madrid, Gredos, 2010.
- Garber Marjorie and Nancy J. Vickers (Eds.). *The Medusa reader*. Nueva York, Routledge, 2003.
- García Audelo, Miguel. *Prodigios y maravillas en la Historia. El pensamiento clásico y la configuración de la idea e imagen del mundo (s. VIII a. C.-III d. C.)*. Tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- García Bacca, Juan David. *Sobre estética griega*. México, Imprenta Universitaria, 1943.
- García-Baró, Miguel. *La filosofía socrática*. Salamanca, Editorial Sígueme, 2005.
- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid, Cupsa, 1977.
- García Gual, Carlos. *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *La muerte de los héroes*. Madrid, Turner Noema, 2016.
- _____. *La venganza de Alcmeón*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

- _____. *Prometeo: mito y cultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- García Morente, Manuel. “La estructura de la Historia” en *Obras completas*, Vols. 1 y 2. Edición de Juan Miguel Palacios y Rogelio Rovira. Barcelona, Anthropos, 1996.
- García Pérez, David. *Acerca del sentido del progreso. Una perspectiva prometeica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 51).
- _____. *Teatro griego y tradición clásica*. Supplementvm II, Nova Tellvs. Anuario del Centro de Estudios Clásicos. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009.
- García Sánchez, Manel. *El gran rey de Persia: formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009. (Colección Instrumenta, 33).
- García Tejeiro, M. “Escatología griega e Islas de los Bienaventurados”, *Serta Gratulatoria in honorem J. Regulo*, 1985.
- García-Baró, Miguel. *La filosofía socrática*. Salamanca, Editorial Sígueme, 2005.
- Garibay Kintana, Ángel María. *Mitología griega: dioses y héroes*. México, Porrúa, 2004.
- _____. *Teatro helénico: cinco lecciones de síntesis esquemáticas*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.
- Gastón Boissier. *Cicerón y sus amigos. Estudio de la sociedad romana del tiempo de César*. Prólogo de Augusto Rostagni. México, Porrúa, 1986.
- Gay, Peter. *Mozart*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona, Mondadori, 2001.
- Gener, Pompeyo. *El intelecto griego. La poesía, el arte dramático, la filosofía*. Barcelona, F. Granada y Compañía, 1910.
- Gentili, Carlo y Gianluca Garelli. *Lo trágico*. Traducción de Eric Jalain. Madrid, La Balsa de Medusa, 2015. (Vol. 201).
- Gil, Luis. *Los antiguos y la “inspiración” poética*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- Gómez Espelosín, Javier F. *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*. Madrid, Akal, 2000.
- Gómez Robledo, Antonio. *Platón: seis grandes temas de su filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

- Gomperz, Theodor. *Pensadores griegos, I. De los comienzos a la época de las luces; II. Sócrates y Platón; III, Aristóteles y sus sucesores*. 2ª edición. Traducción de Carlos Guillermo Körner, J. R. Bumantel, Pedro von Haselberg y Eduardo Prieto. Barcelona, Herder, 2000.
- Gonzalbes Cravioto, Enrique. “Sobre la ubicación de las Islas de los Afortunados en la Antigüedad clásica”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 35, 1989.
- González Cortés, María Teresa. *Los viajes de Jano: historias del cuerpo*. Barcelona, Icaria, 2007.
- González García, Francisco Javier. *El catálogo de las naves. Mito y parentesco en la épica homérica*. Madrid, Clásicas, 1997.
- Gosling, J. C. B. *Platón* (traducción de Ana Isabel Stellino). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2008.
- Granja Castro, Dulce María. *Sócrates*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- Grant, Michael. *Readings in the Classical Historians*. Selected and introduced by Michael Grant. New York, Charles Scribner’s Sons, 1992.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Prólogo de Carlos García Gual. Traducción de Esther Gómez Parro. Barcelona, RBA, 2009.
- Greppi, Andrea. *Teatrocracia. Apología de la representación*. Madrid, Trotta, 2016.
- Grimal, Pierre. *El siglo de Augusto*. Traducción de Manuel Pereira. Madrid, Crítica, 2012.
- Grube, George Maximilian Antony. *El pensamiento de Platón* (traducción de Tomás Calvo Martínez). Madrid, Gredos, 1987.
- Guardini, Romano. *La muerte de Sócrates. Una interpretación de los escritos platónicos*. Eutifrón, Apología, Critón y Fedón. Introducción de Alfonso López Quintás. Traducción de Nieves Gómez. Madrid, Ediciones Palabra, 2016.
- Guthrie, William. *Los filósofos griegos*. Traducción de Florentino M. Torner. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Hadas, Moses. *Guía para la lectura de los clásicos griegos y latinos*. Traducción de José Esteban Calderón. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Hamilton, Edith. *El camino de los griegos*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica/Turner, 2002.
- Hansen, William. *Los mitos clásicos. Una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*. Traducción de Efrén del Valle. Barcelona, Crítica, 2011.

- Hanson, John S. "Dreams and Visions in the Graeco-Roman World and Early Christianity", *ANRW* II, 23, 2, 1980.
- Hare, R. M. *Platón*. Traducción de Andrés Martínez Lorca. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Havelock, Eric. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona, Paidós, 1996.
- _____. *Prefacio a Platón*. Madrid, Visor, 1994.
- Hegel, G. W. F. *Poética*. Traducción de Manuel Granell. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid, Akal, 1989.
- _____. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Traducción de José Gaos y González Pola. Prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Holford-Strevens, L. "Utraque lingua doctus: some notes on bilingualism in the Roman Empire" en H. D. Jocelyn (Ed.) *Tria Lustra: Essays and Notes Presented to John Pinsent, Founder and Editor of the Liverpool Classical Monthly, by some of its Contributors on the Occasions of the 150th Issue*. Liverpool, *Fronto Classical Review*, 2000.
- Holowchak, Andrew. *Ancient Science and Dreams. Oneirology in Greco-Roman Antiquity*. Lanham, MD, University Press of America, 2002.
- Homero. *La Iliada*. 2ª edición. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá Estalella. Barcelona, Veron Editor, 1973.
- _____. *La Iliada*. 2ª edición. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá Estalella. Barcelona, Veron Editor, 1973. (Colección Scriba).
- _____. *La Odisea*. 2ª edición. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá Estalella. Barcelona, Veron Editor, 1973. (Colección Scriba).
- Horacio, *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*. Traducida al verso castellano por Don Tomás de Iriarte [...] Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- Hualde Pascual, Pilar y Manuel Sáenz Morales (eds.). *La literatura griega y su tradición*. Madrid, Akal, 2008.
- Hussey, Edward *et al*, *Los sofistas y Sócrates* (selección y nota preliminar de Alberto Vargas). México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991.

- Hutchinson, G. O. *Greek to Latin. Frameworks and Contexts for Intertextuality*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Iglesias Zoido, Juan Carlos. “Tucídides, *Historia*. Los discursos” en Hualde Pascual, Pilar y Manuel Sáenz Morales (eds.). *La literatura griega y su tradición*. Madrid, Akal, 2008.
- Iriarte, Ana. *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid, Akal, 1996.
- Jaeger, Werner. *La teología de los primeros filósofos griegos* (traducción de José Gaos). México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau (Libros I y II) y Wenceslao Roces (Libros III y IV). México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir. *La muerte*. Traducción y prólogo de Manuel Arranz. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Traducción de N. Silvetti Paz. Buenos Aires, Sur, 1952.
- Jenofonte. *Apología, Banquete, Recuerdos de Sócrates*. Introducción, traducción y notas de José Antonio Caballero López. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- Jung, Carl Gustav y Karl Kerényi. *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del Niño divino y los misterios eleusinos* (traducción de Brigitte Keiman y Carmen Gauger). Madrid, Editorial Siruela, 2004.
- Jünger, Friedrich Georg. *Mitos griegos*. Traducción de Carlota Rubies. Barcelona, Herder, 2006.
- Kadaré, Ismaíl. *Esquilo, el gran perdedor*. Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés. Madrid, Siruela, 2009. (Colección Biblioteca de Ensayo/Serie menor, 30).
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Traducción de Salvador Oliva. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Kitto, Humphrey Davy Findley. *Los griegos*. 19ª edición. Buenos Aires, EUDEBA, 2008.
- _____. *Tragedia griega: un estudio literario*. Traducción de Miguel Bustos García. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Cinematográficos, 2018.

- Knight, Wilson G. *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Knox, B. M. W. y P. E. Easterling, "Libros y lectores en el mundo griego" en *Historia de la literatura clásica. I, Literatura griega* (versión española de Federic Zaragoza Alberich). Madrid, Gredos, 1985.
- Lada Ferreras, Ulpiano. *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.
- Lasso de la Vega, José S. *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Planeta, 1970.
- Lavaniegos Espejo, Manuel. "Mnemósine y Leteo, en el arte y el teatro. El imaginario teatral" en *Acta Sociológica*, Núm. 57, enero-abril 2012.
- Lendon, J. E. *Soldados y fantasmas. Mito y tradición en la Antigüedad clásica*. Traducción de Daniel Aldea Rossell e Irene Muzás Calpe. Madrid, Ariel, 2006.
- Lesky, Albin. *Historia de la literatura griega. I. De los comienzos a la polis griega*. Traducción de José María Díaz-Regañón y Beatriz Romero. Prólogo de Emilio Crespo. Madrid, Gredos, 2009.
- _____. *Historia de la literatura griega. II. De Platón a la época imperial*. Traducción de José María Díaz-Regañón y Beatriz Romero. Madrid, Gredos, 2010.
- _____. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó. Revisada por Montserrat Camps. Presentación de Jaume Pòrtulas. Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Lombardo, Giovanni. *La estética antigua*. Traducción de Francisco Campillo. Revisión de la traducción por Mariano Valverde. Madrid, La Balsa de Medusa, 2008. (Vol. 167).
- López Eire, A. "De la *Poética* de Aristóteles a la *Poética* moderna", en Emilio Suárez de la Torre (Coord.). *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su supervivencia*. Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2007.
- López Espinoza, Marco Antonio. *Jenófanes y los dioses griegos. Poesía y filosofía en época arcaica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Asuntos del Personal Académico/Seminario de Metafísica/Ediciones Monosílabo, 2019.
- López Saco, Julio. "La muerte y la utopía de las Islas de los Bienaventurados en el imaginario griego" en *Fortunatae*, núm. 6, 1994.

- Loraux, Nicole. *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la “ciudad clásica”*. Traducción de Sara Vasallo. Madrid, Katz Editores, 2012.
- Lledó, Emilio. *El concepto poesis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón*. México, Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- _____. *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona, Crítica, 1992.
- _____. *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*. Madrid, Taurus, 1998.
- _____. *Los sofistas. Testimonios y fragmentos*. Prólogo, traducción y notas de José Solana Dueso. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Lovejoy, Arthur. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1948.
- _____. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. 2nd edition. Harvard, Harvard University Press, 2001.
- Macua Martínez, María Elena. “Una interpretación alternativa de la crítica platónica a la poesía: las soluciones de Platón a la crisis poética del siglo V” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 24, 2014.
- Manfredi, Valerio Massimo. *Akropolis. La historia mágica de Atenas*. Barcelona, Grijalbo, 2000.
- March, Jenny. *Diccionario de mitología clásica* (traducción de Teófilo de Lozoya). Barcelona, Crítica, 2002.
- Martin, Thomas R. *Pericles: una biografía en su contexto*. Traducción de Gloria Esteban. Madrid, Rialp, 2018.
- Martínez Hernández, Marcos. “Las islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e Indoeuropeos*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 9, 199.
- Martínez Lacy, Ricardo. *Historiadores e historiografía de la Antigüedad clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Matute, Álvaro (selección y presentación). *Ensayos de filosofía de la historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.

- Mathiesen, Thomas. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.
- Mendoza Tuñón, Julia M. "El magisterio político del poeta en el ámbito indoeuropeo", *Cuadernos de Filología Clásica* (Estudios griegos e indoeuropeos), Núm. 5, 1995.
- Menke, Christoph. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Traducción de Remei Capdevila Werning. Madrid, La Balsa de Medusa, 2008. (Vol. 165).
- Meyer, Eugenia. *Imprevisibles historias. En torno a la obra y legado de Edmundo O'Gorman*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Milton, John. *Areopagítica* (traducción de José Carner). México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Millares Carlo, Agustín. *La literatura latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Momigliano, Arnaldo. *Ensayos de historiografía antigua y moderna*. Traducción de Stella Mastrangelo. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Mommsen, Theodor. *Historia de Roma. Libro V. Fundación de la monarquía militar*. Traducción de A. García Moreno. Prólogo y comentarios en la parte relativa a España de F. Fernández y González. Edición revisada por Luis Alberto Romero. Madrid, Turner, 2003.
- Moreira, Waldir. "Etéocles golpista?: uma comparação entre Os Sete contra Tebas de Esquilo e As Fenícias de Eurípides" en *Hélade*, Vol. 3, Núm. 1, 2017.
- Moreno Olmedo, Alejandro. *El aro y la trama. Episteme, modernidad y pueblo*. Miami, Convivium Press, 2008.
- Morin, Bernardette. "Pourquoi des Phéniciennes?" en *L'Antiquité Classique*, Année 2009, Núm. 78.
- Moya del Baño, Francisco. *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*. Murcia, Editum, 1969.
- Murcia Ortuño, Javier. *De banquetes y batallas. La antigua Grecia a través de su historia y sus anécdotas*. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Murray, Gilbert. *Esquilo, creador de la tragedia*. Traducción de Julia Alquézar. Madrid, Gredos, 2013.

- _____. *Eurípides y su tiempo*. Traducción de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Museo de Acrópolis. Textos de Dimitrios Pantermalís, Stamatía Eleftheratu, Jristina Vlassopúlu. Traducción de M. Ángeles Fernández Blázquez. Atenas, Grecia, 2016.
- Nestle, Wilhelm. *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano* (traducción de Manuel Sacristán). Barcelona, Ariel, 1961.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1978.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- _____. *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos, 1870-1871*. Traducción de Vicente Serrano. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- _____. *Ensayos sobre los griegos*. Traducción de Felipe González Vicen. Buenos Aires, Egodot, 2015.
- Nussbaum, Martha C. *La fragilidad del bien*. Traducción de Antonio Ballesteros Jaraiz. Madrid, La Balsa de Medusa, 2015.
- O’Gorman, Edmundo, “Fantasmas en la narrativa historiográfica” en Meyer, Eugenia. *Imprevisibles historias. En torno a la obra y legado de Edmundo O’Gorman*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. “Consideraciones sobre la verdad en la historia” en Matute, Álvaro (selección y presentación). *Ensayos de filosofía de la historia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.
- Olivares, Carolina. *Jenofonte: su propuesta de paideia a partir de tres personajes atenienses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Osborne, Robin. *La Grecia clásica, 500-323 a. C.* Traducción de Gonzalo G. Djembé. Barcelona, Crítica/Oxford University Press, 2002.
- Otto, Walter. *Los dioses de Grecia*. Prólogo de. Jaume Pòrtulas. Traducción de. Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain. Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Salamanca, Anaya, 1970.

- Partida Tayzán, Armando. *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Editorial Ítaca, 2004.
- Peña, Ernesto de la. *Castillos para Homero*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Petit, Paul, *Historia de la Antigüedad*. Traducción de José Pablo Gomis Llorca. Barcelona, Editorial Labor, 1982.
- Piccarolo, Antonio. *Augusto e seu século*. São Paulo, Editora Athena, 1939.
- Pieper, Josef. *Sobre los mitos platónicos*. Traducción de Claudio Gancho. Barcelona, Herder, 1984.
- Plácido, Domingo. *Introducción al mundo antiguo: problemas teóricos y metodológicos*. Madrid, Editorial Síntesis, 1995.
- _____. *Poder y discurso en la Antigüedad clásica*. Introducción de Pedro López Barja de Quiroga. Madrid, Abada Editores, 2008.
- Pomeroy, Sarah et al. *La antigua Grecia. Historia política, social y cultural*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona, Crítica, 2011.
- Popescu, Stan M. *Autopsia de la democracia*. Buenos Aires, Editorial Authymia, 1984.
- Puchner, Martin. *The Drama of Ideas. Platonic provocations in Theater and Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Quijada Sagredo, Milagros. *La composición de la tardía tragedia de Eurípides. Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984. (Tesis de doctorado).
- Quinto, José María de. *La tragedia y el hombre*. Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Ramírez Torres, Rafael. S. I. *Épica helena post-homérica*. México, Editorial Jus, 1963.
- _____. *Obras completas de Píndaro*. México, Editorial Jus, 1972.
- Reyes, Alfonso. *Grecia*. Prólogo de Teresa Jiménez Calvente. México, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Cátedra Alfonso Reyes, 2012.
- _____. *Obras completas*, T. XVI. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. (Letras Mexicanas).
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: El tiempo narrado*. Vol. III. 4ª edición. Traducción de Agustín Neira. México, Siglo XXI, 2006.

- Rincón, Francisco Miguel. “Frínico o la primera etapa de la tragedia griega” en *IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995, volumen coordinado por Francisco Rodríguez Adrados, Vol. 4, 1998, (Literatura griega).
- _____. *Trágicos menores del Siglo V a.C. (de Tespis a Neofrón): estudio filológico y literario*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- Rivas Hernández, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- _____. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Rodríguez Herrera, Isidro. *Antigüedad clásica y cristianismo*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1983.
- Rohde, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (traducción de Wenceslao Roces). México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Romilly, Jacqueline de. *La tragedia griega*. Traducción de Jordi Terré. Madrid, Gredos, 2011.
- _____. *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles. Una enseñanza nueva que desarrolló el arte de razonar*. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Ronald Syme, *La revolución romana*. Traducción de Antonio Blanco Freijeiro. Madrid, Crítica, 2011.
- Rorty, Amélie. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Ross, David. *Aristóteles*. Introducción de John L. Ackrill. Traducción de Francisco López Martín. Madrid, Gredos, 2013.
- _____. *La teoría de las ideas de Platón* (traducción de José Luis Díez Arias). Madrid, Cátedra, 1986 (Colección Teorema).
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Obras completas*. Tomo I. Teatro. Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Introducción de Alfonso Reyes. 2ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rydving, Håkan. *Perspectivas del norte. Cinco textos sobre la lengua y la cultura de los samis*. Roberto Martínez y Velebita Koričančić, editores. Universidad Nacional

- Autónoma de México/Embajada de Suecia en México, 2012 (Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Antropológica, 21).
- Sal, Florencia. “La concepción de la muerte en el relato de Er en la *República* de Platón” en *A Parte Rei, Revista de Filosofía* (Virtual), núm. 12, diciembre de 2000.
- Santamaría Álvarez, Marco Antonio. “El Edén griego: las islas de los bienaventurados, de Hesíodo a Platón” en *Res Publica Litterarum*, *Documentos de trabajo del Grupo de Investigación 'Nomos'. Suplemento Monográfico Utopía*, Instituto de Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política Lucio Anneo Séneca, Universidad Carlos III de Madrid, núm. 15, 2006.
- Scodel, Ruth. *La tragedia griega. Una introducción*. Traducción de Emma Julieta Barreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Schücking, L. L. *El gusto literario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Schwab, Gustav. *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*. Madrid, Gredos, 2009.
- Segal, Charles. *El mundo trágico de Sófocles. Divinidad, naturaleza, sociedad*. Traducción de Albino Santos Mosquera. Madrid, Gredos, 2012.
- Signer Codoñer, Juan. *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid, Akal, 2004.
- Simon, Bennett. *Razón y locura en la antigua Grecia. Raíces clásicas de la psiquiatría moderna*. Traducción de Felipe Criado Boado. Madrid, Akal Universitaria, 1984.
- Smagorinsky, P. “If meaning is constructed, what is it made from? Toward a cultural theory of reading”, en *Review of Educational Research*, vol. 71, Núm. 1, 2001, pp. 133-169.
- Sófocles. *Antígona*. Introducción y traducción de Luis Gil. Epílogo de Jordi Balló y Xavier Pérez. México, Penguin Clásicos, 2015.
- _____. *Edipo Rey*. Introducción y traducción de Luis Gil. Epílogo de Jordi Balló y Xavier Pérez. México, Penguin Clásicos, 2015.
- _____. *Las siete tragedias*. Versión directa del griego con una introducción de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 1962.
- _____. *Teatro completo*. 2 vols. Estudio dramático, traducción y comentario por Ignacio Errandonea, S. I. Madrid, Escelicer S. A., 1962.
- _____. *Tragedias completas*. Traducción y edición de José Vara Donado. México, Rei Editorial Iberoamericana, 1988. (Letras Universales).
- Souto Delibes, Fernando. “La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua” en *Sociedad Española de Estudios Clásicos*, tomo 42, núm. 118, 2000.

- Stanislavski, Konstantin. *Sistema y métodos del arte creador*. Traducción de Leonardo Figueroa. México, Editorial Tomo, 2013.
- Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, 2013.
- _____. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol. Traducción del prefacio María Condor. México, Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2012.
- _____. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* (traducción de María Condor). México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. Traducción de Adriana Margarita Díaz Enciso. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Strosetzki, Christoph (Ed.). *La autoridad de la Antigüedad*. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2014. (Biblioteca Áurea Hispánica, 98).
- Suárez de la Torre, Emilio (Coord.). *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su supervivencia*. Valladolid, Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 2007.
- Svenbro, Jesper. “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa” en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (Dirs.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.
- Taylor, *El pensamiento de Sócrates*. Traducción de Mateo Hernández Barroso. Revisión de Elsa Cecilia Frost. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Teja, Ricardo (coord.). *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*. Palencia, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2010.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Traducción de Danuta Kurzyka. Madrid, Akal, 2004. (Colección Arte y Estética, 17).
- Telemann, Georg Phillip. [Christoph Ludwig Fehre]. *Der Schulmeister*. Traducción de Josep Francesc Pertusa. Barcelona, Kareol, 2001.
- The Oxford Companion to Classical Civilization*. Edited by Simon Hornblower and Antony Spawforth. 2nd Edition. Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Thomas, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. Traducción de Marcos Lara. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Thomas, Rosalind. *Oral tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- Thompson, George. *La filosofía de Esquilo*. Traducción de Geneviève Corcelle. Madrid, Editorial Ayuso, 1970.
- _____. *Los primeros filósofos*. Traducción de Alfredo Llanos. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975.
- Thorburn Jr., John E. “Apollo’s Comedy and the Ending of Euripides” en *Acta Classica*, XLIV, 2001.
- Tovar, Antonio. *Un libro sobre Platón*. 2ª edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- Tsatsos, Constantino D. *La filosofía social de los antiguos griegos*. Traducción de Carlos A. Salguero-Talavera. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1982. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 47).
- Tucídides, *Discurso fúnebre de Pericles*. Introducción y traducción de Patricia Varona Codeso. Madrid, Sequitur, 2009.
- Turner, E. “Los libros en la Atenas de los siglos V y IV a. C.” en Guglielmo Cavallo, *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica*. Madrid, Alianza, 1995.
- Urueta, Jesús. *Conferencias y discursos literarios*. Selección del autor. México, Cultura, 1919. (Tomo IX, Núm. 6).
- Valderrama, Miguel. *Heródoto y lo insepulto*. Santiago de Chile, Palinodia, 2006.
- Vélez Upegui, Mauricio y Laura Fuentes Vélez, *La casa de Dioniso. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica*. Medellín [Colombia], Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2015.
- Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. Traducción de José L. Melena. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Vernant, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia* (traducción de Javier Palacio). Barcelona, Editorial Paidós, 2001.
- _____. *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Traducción de Daniel Zadunaisky. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- _____. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1993.
- Veyne, Paul. *¿Creyeron los griegos en sus mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente*. Barcelona, Granica, 1987.

- Vidal-Naquet, Pierre. *La democracia griega: una nueva visión. Ensayos de historiografía antigua y moderna*. Traducción de Mar Linares García. Madrid, Akal Universitaria, 1992.
- Vilaragut, Antoni de. *Tragedias de Seneca*. Valencia, Antonio López y Compañía, 1914.
- Vílchez, Mercedes. *Dionisismo y “Las Bacantes”*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- Villa, J. de la. “Homero, *La Odisea*” en *La Literatura griega y su tradición* (Pilar Hualde Pascual y Manuel Sanz Morales, eds.). Madrid, Akal, 2008 (Colección Akal Universitaria).
- Villicañas Berlanga, José Luís. *Los caminos de la reflexión: del saber del orden a la nostalgia del bien. Historia de la Filosofía, I. Del saber del Orden a la nostalgia del Bien*. Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- Vinagre, Miguel A. *Los libros griegos de interpretación de sueños*. Zaragoza, Pórtico, 2011.
- Voltes, Pedro. *El teatro griego. Historia y antología*. Barcelona, Vergara Editorial, 1958.
- West, M. L. *Analecta Musica*. S/l, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 92, 1992.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- White, Stephen A. “Aristotle’s favorite tragedies” en Rorty, Amélie. *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Wilson, Edmund. *La herida y el arco. Siete ensayos sobre literatura*. Traducción de Marcelo Uribe. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. *La forma fura del teatro*. Traducción y prólogo de Jan Patula. Revisión de Óscar Zorrilla y Armando Partida. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1982.
- Zazo Jiménez, Eduardo. “La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral” en *Revista Tales*, núm. 4, 2011.
- Zeller, Eduard. *Fundamentos de la filosofía griega* (traducción de Alfredo Llanos). Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1968.
- Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción de José Antonio Padilla Villate. Revisión técnica de Carlos García Gual. Madrid, Siglo XXI, 2012.