



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Tesis doctorales

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES:
FILOSOFÍA, LENGUAS, TEORÍA DE LA

TI CHRE POIEIN. PENSAMIENTO Y ACCIÓN EN SÓFOCLES

AUTORA: ROCÍO ORSI PORTALO

iblioteca



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: FILOSOFÍA Y LITERATURA

- 1. Crítica literaria y crítica filosófica**
- 2. Sófocles: teología y filosofía de las cosas humanas**
- 3. De la filosofía a la literatura, y vuelta**
- 4. Metodología y plan de trabajo**

CAPÍTULO PRIMERO: LA TRAGEDIA Y LA VIDA POLÍTICA EN LA VIDA ATENIENSE

- 1. El teatro como institución**
 - 1.1. Introducción*
 - 1.2. Orígenes históricos*
 - 1.3. La organización de las representaciones trágicas*
- 2. La tragedia como instrumento de reflexión política**
 - 2.1. La tragedia como representación de la ciudad*
 - 2.2. La tragedia como celebración de la ciudad*
 - 2.3. La tragedia como forma de crítica*
 - 2.4. Los límites de la reflexión crítica*
- 3. Un pequeño esbozo del disenso**
 - 3.1. Libertad política y desobediencia*
 - 3.2. Disenso y democracia*
 - 3.3. Ética y disenso*

CAPÍTULO SEGUNDO: VALENTÍA Y DESOBEDIENCIA

- 0. Introducción y estructura de *Áyax***
 - 0.1. Introducción*
 - 0.2. Primera parte. La muerte de *Áyax**
 - 0.3. Segunda parte. El enterramiento de *Áyax**

1. Sobre el coraje

- 1.1. *Un fenómeno de reduccionismo ético: la valentía en Platón*
- 1.2. *Una fenomenología de la valentía: la perspectiva de Aristóteles*
- 1.3. *La ambigüedad de la virtud en Áyax*

2. Áyax y la virtud heroica

3. El *éthos* heroico frente a los otros

- 3.1. *Áyax y la tradición mítica. El problema de la racionalidad*
- 3.2. *Áyax y los otros en la tragedia*
- 3.3. *La soledad de Áyax*

4. Odiseo: el nuevo héroe

5. El coraje como fuente de amenaza

- 5.1. *Una amenaza para la integridad mental del sujeto*
- 5.2. *Una amenaza para el orden social y la concordia*

6. Recuperación de la valentía para la vida política: valentía y *sophrosyne*

- 6.1. *Valores positivos en la valentía de Áyax*
- 6.2. *Conflictos de valores*
- 6.3. *Odiseo: de la valentía a la *sophrosyne**

7. Conclusión: el conocimiento de sí mismo

Intermezzo I: Desobediencia y necesidad

CAPÍTULO TERCERO: SABER Y CONFIAR

0. Introducción y estructura de *Las traquinias*

- 0.1. *Introducción*
- 0.2. *Primera parte. La tragedia de Deyanira*
- 0.3. *Segunda parte. El ocaso de Heracles*

1. Introducción. El saber y sus fuentes

2. Niveles de conocimiento

- 2.1. *Momentos epistémicos: testigos y relatos*
- 2.2. *Miedo y esperanza*

3. El conocimiento y la comunicación

3.1. Secreto, ocultación y mentira

3.2. La traición

4. Veracidad y responsabilidad frente a uno mismo

4.1. Las condiciones del autoengaño: opacidad mental

4.2. El mecanismo del autoengaño

4.3. Autoengaño y responsabilidad

4.4. Errare humanum est

5. Conclusión. Saber confiar y saber en quién confiar

CAPÍTULO CUARTO: LA CEGUERA

0. Introducción y estructura de *Antígona*

0.1. Introducción

0.2. Primera parte. La muerte de Antígona

0.3. Segunda parte. La tragedia de Creonte

1. Una reflexión sobre el poder

1.1. La muerte de Antígona

1.2. Antígona, una rebelde universal

2. Dimensiones políticas en la rebeldía de Antígona

2.1.. La tragedia de Creonte

2.2. Creonte como héroe trágico

2.3. Creonte no siempre fue malo

2.4.. Creonte se transforma en tirano

3. Obediencia política y desobediencia moral

3.1. Aproximación al concepto de nomos

3.2. La desobediencia moral de Antígona

3.3. La necesidad de la obediencia política: la validez de la facticidad

3.4. Afirmación del conflicto (todavía a vueltas con Hegel)

3.5. El oráculo de Delfos y el intelectualismo ético

4. Conclusión. Dimensiones del saber político

CAPÍTULO QUINTO: IRONÍA Y CONOCIMIENTO

0. Introducción y estructura de *Edipo Rey*

0.1. Introducción

0.2. Primera parte

0.3. Segunda parte

1. Las claves de interpretación: ironía y epistemología

2. Ironía trágica

2.1. El concepto de ironía trágica

2.2. Ironía en Edipo Rey

2.3. Las ironías y su lugar en el texto

3. El optimismo ilustrado

3.1. El camino del saber

3.2. La verdad revelada

3.3. El conocimiento puesto a prueba

4. Escepticismo, también ilustrado

4.1. El original escepticismo de Edipo Rey

4.2. Orígenes del escepticismo filosófico

4.3. Dimensiones del escepticismo

5. Desvinculación de autoridad y poder

6. Vergüenza y horror, cognitivism y escepticismo ético

6.1. Cognitivism ético

6.2. Escepticismo ético

7. Conclusión. La práctica de la ironía

Intermezzo II: Al final, la ironía

CAPÍTULO SEXTO: MEMORIA Y OLVIDO

0. Introducción y estructura de *Electra*

0.1. Introducción

0.2. Estructura

1. El problema hermenéutico

2. Electra y *Electra*

2.1. La gestación de un personaje trágico

2.2. Un personaje en busca de autor

3. Electra y la condición trágica

3.1. *Electra* como dramatis persona

3.2. La acción trágica de *Electra*

4. Un imposible: la convivencia y la reconciliación

4.1. Una cierta idea del tiempo

4.2. Una cierta idea de la philia

5. Un regalo de Zeus

6. Memoria y duelo como protesta pública

6.1. El canto del ruiseñor

6.2. El punto de vista del débil

7. Conclusión. La memoria es olvido

ELOGIO DEL FARSANTE (A modo de conclusión)

1. Hechos y valores

2. Los poetas y la ciudad de Platón

2.1. Crítica moral a la poesía

2.2. Crítica epistémica (y moral) a la poesía

3. Los poetas y la ciudad de los trágicos

3.1. La obra de los poetas: entre la invención y la tradición

3.2. Algunos mecanismos de reflexión de la tragedia

4. A qué vienen tantas mentiras

EJE CRONOLÓGICO

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA: FUENTES

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

INTRODUCCIÓN

FILOSOFÍA Y LITERATURA

“Añadamos entre los filósofos al más sabio de los hombres, de hecho un poeta divino: Sófocles”.

Cicerón, De la adivinación

1. Crítica literaria y crítica filosófica

La crítica literaria y la crítica filosófica comparten su objeto y punto de partida: en ambas áreas se trata de abordar algo incomprensible, algo que se resiste a ser asimilado de una forma obvia o directa en los textos. La búsqueda de comprensión de y mediante los textos es pues una forma de definir tanto la actividad de la crítica literaria como la crítica filosófica, y que se trate de una u otra depende de algo más bien escurridizo, a saber el género que constituye el objeto de cada una de ellas. En definitiva, tanto en la producción literaria como en nuestras ideas filosóficas hay siempre algo incomprensible, y de tratar de esclarecerlo se ocupan en un caso la crítica literaria, en el otro la crítica filosófica.

La tragedia no es filosofía, por más que presente y suscite numerosas ideas de interés filosófico. Como afirma Bruner¹, “un buen relato y un argumento bien construido son clases naturales diferentes”, y el acto de imaginación del poeta difiere mucho del acto de imaginación del filósofo. El público que asiste a una representación trágica (o que lee solitaria y, casi con toda seguridad, silenciosamente una tragedia) se acerca al texto como si éste fuera un producto literario²: no cree que sus enunciados sean susceptibles de *corrección* filosófica y sus

¹ Bruner, 2001, 23.

² Más adelante se mencionarán algunos problemas que tienen que ver con en qué medida, o con cuánta amplitud, ha de concebirse ese “texto” en lo que toca a la tragedia.

expectativas tienen que ver no tanto (o no sólo, o no principalmente) con el razonamiento como con el entretenimiento.³ De modo que tanto por cuestiones históricas como por razones de género (si es que se puede establecer una diferencia clara entre ambas razones), la tragedia es una forma de literatura y no un conjunto de obras de filosofía.⁴

El género, pues, puede definirse como un conjunto amplio de propiedades estilísticas y temáticas institucionalizadas que el lector percibe como norma. Se trata de “un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector, que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico.”⁵ Decimos, pues, cuál es el género al que pertenece una obra en función de lo que esperamos encontrar al abordar su lectura, su escritura, su publicación, su venta, su compra y, en general, cualquier actividad que emprendamos con ella.

Sin embargo no pueden darse, sin más, por descontadas las expectativas del público, del autor y de la sociedad toda, y por tanto tampoco se puede confiar en dichas expectativas como único criterio válido para definir el género o para justificar una diferencia irreductible e insuperable entre obras pertenecientes a géneros diferentes. Es decir, ni sabemos a ciencia cierta qué era lo que el público

³ Y sin embargo una concepción del arte como entretenimiento no tiene por qué estar reñida con la idea de que el arte sirva, o pueda servir, a ulteriores propósitos: por ejemplo, en la concepción del arte característica de Bertold Brecht se aúna tanto la mirada política que vehicula la obra de arte como su capacidad de entretener al público.

⁴ Sobre la diferencia entre géneros históricos y géneros teóricos o, como se expresaba Goethe, Formas Naturales, y sobre la problemática limitación natural de los géneros, véase García Berrio/Huerta Calvo, 1992, 59-76.

⁵ Garrido, 1988, 20. Una definición ligeramente modificada pero igualmente pragmática es la siguiente: “el género literario es una institución social que se configura como un modelo de escritura para su autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad” (Garrido, 2000, 283).

esperaba cuando acudía al teatro, ni podemos suponer que dichas expectativas fueran homogéneas, las mismas para todos los miembros del público. Determinar el género al que pertenece el texto en función de ese horizonte de expectativas supondría, por tanto, contar con un conocimiento suficiente de esas expectativas y dar por hecho su homogeneidad y su estabilidad. Pero no sólo es imposible dicho conocimiento sino, y más importante, bien podría decirse también que dichas expectativas del público o del lector *dependen* a su vez del género al que se aproxime, y no al contrario. No cabe, pues, ceñirnos al criterio del género para considerar a la filosofía y la tragedia compartimentos estancos e impermeables el uno al otro. Sabemos, por ejemplo, que los árabes estudiaron la *Poética* de Aristóteles sin tener la más mínima idea de qué era el teatro: como se deduce de su comentario, el conocimiento de Averroes de literatura árabe era tan profundo como su ignorancia del teatro griego.⁶ Además, la tragedia ha sido objeto de recreación literaria y de reflexión filosófica, e incluso de ambas a la vez, en algunos de los momentos más gloriosos de nuestra historia cultural, y muy señaladamente a partir del romanticismo alemán. Esa fusión disciplinar, o de géneros, que se produjo en el mundo de las letras germanas a partir del siglo XIX no hizo sino reproducir, a su manera, una confusión que se daba ya en el seno de la cultura que produjo las primeras tragedias y las primeras obras filosóficas: en efecto, en la Grecia clásica podían producirse diferentes actividades (asistir a una tragedia, participar en un banquete, discutir en una asamblea) y existía también una conciencia clara de que esas diferentes actividades daban lugar a productos y discursos a su vez diferentes. Comienza a aparecer, de hecho, una polémica propiamente disciplinar: como muestra Platón, no se puede confundir la *mera* retórica con la *verdadera* filosofía, la erística con la dialéctica. Sin embargo, como

⁶ Como asegura Renan (1925, 47-8), quien afirma además que “los errores que comete Ibn-Rosch en relación con la literatura griega son verdaderamente de una naturaleza tal que nos hacen sonreír. Imaginándose que la tragedia no es otra cosa que el arte de elogiar, y la comedia el arte de censurar, pretende encontrar tragedias y comedias en los panegíricos y las sátiras de los árabes, ¡e incluso en el Corán!”

también muestra Platón, la filosofía se vale de las mismas artes de que se sirve la retórica, y la tragedia vive, del mismo modo que la filosofía, en el diálogo. El filósofo es, de hecho, el gran rival del poeta, y de ahí la obsesión platónica por que sus diálogos sustituyan a los certámenes dramáticos. Lo que no existía, en definitiva, era una concepción del género tan rígida que impidiera los constantes préstamos que vemos entre las diferentes obras literarias, científicas o filosóficas que se producen en el mismo ámbito en que se gestaron las tragedias.⁷ Como se verá más a lo largo del trabajo, no será extraño encontrarse el mismo vocabulario epistémico en *Edipo rey* o en *Las traquinias* que en los autores presocráticos o en los escritos de la tradición hipocrática; no extrañará tampoco encontrar argumentaciones de factura sofística en *Ajax* o en *Electra*. Ni una estricta definición de los géneros ni una recelosa protección frente al intrusismo entorpecían el que se diera un conjunto de pensamientos de interés filosófico mediante una forma poética. Los poetas (ya fueran épicos, líricos, trágicos e incluso metafísicos como Empédocles o Parménides) tenían autoridad *en cuanto* poetas: no en vano los poetas eran los maestros de la Hélade. En su *Prefacio a Platón* Havelock muestra cómo Platón, lejos de desdeñar a los poetas como charlatanes o algo por el estilo, los tomó como competidores muy serios en la lucha por descubrir la verdad sobre el hecho y sobre el valor. Pero es sobre todo Aristóteles quien, de manera explícita en su *Poética*, da la medida del potencial de la poesía como conocimiento general sobre “tipos humanos”.

No es imposible, pues, ni carece de sentido o de interés emplear los recursos de la tradición filosófica para imprimir una mirada diferente sobre la tragedia y sobre la sociedad que la creó; y éste será el objetivo del presente trabajo. Y esto, a pesar de algunas obras o pasajes que revisten cierta ambigüedad, no supone negar que tragedia y filosofía constituyen dos géneros diferentes e

⁷ Si bien la tipología triádica que sirve de fundamento al sistema de los géneros que goza de mayor aceptación entre los teóricos de la literatura contemporáneos tiene su origen en las reflexiones de Platón sobre la imitación poética en la *República*, 394b-c, donde ya se distingue claramente entre lírica, épica y drama. Al respecto véase García Berrio/Huerta Calvo, 1992, 93.

independientes entre sí; éste será el presupuesto elemental de la presente investigación.

2. Sófocles: teología y filosofía de las cosas humanas

Es ya casi un tópico afirmar que Sófocles tiene una concepción pesimista del hombre, y más todavía del hombre en su relación con los dioses. Si Esquilo tiene una concepción inteligible de la “justicia de Zeus”, y digo inteligible no sólo para el espectador contemporáneo sino sobre todo para el lector (y especialmente el académico) actual, en Sófocles el designio divino, que sigue operando como causa principal (*aitia*) o cuanto menos paralela (*syn-aitia*) de los acontecimientos mundanos, se escapa a la comprensión humana y, en especial, a la comprensión humana en términos morales. La límpida concepción de la justicia divina que animaba cada pieza esquiléa⁸ ha desaparecido completamente del panorama sofócleo sin que por ello parezca que las obras hayan perdido un ápice de su “racionalidad”. De aquí se siguen al menos dos tópicos hermenéuticos: por un lado, el ya aludido del pesimismo sofócleo respecto de los hombres y de sus relaciones con lo divino, definidas en todo caso por el misterio; por otro, el interés de Sófocles en la “grandeza humana” y la importancia subsiguiente de la dimensión ética del hombre. Ambas líneas de investigación, la una en lo que Reinhardt llama “eje vertical” y la otra en el “eje horizontal”, son en buena medida las principales vías por las que discurre la interpretación que los críticos suelen considerar “de naturaleza filosófica” de la obra de este poeta. Así pues, de la “justicia de Zeus”, que era la materia prima de la tragedia de Esquilo, surgen en Sófocles dos temas que (según aprecian, con razón, quienes en su interpretación se fijan sobre todo en el eje vertical) difícilmente pueden conciliarse entre sí: el tema de Zeus, que es siempre *aitia* o *synaitia* del destino humano, pero que representa un misterio insondable (y que por ser tan misterio y tan insondable, a efectos de interpretación del mundo, es prescindible); y el de la justicia, que tiene que ver única y exclusivamente con los hombres.

La mayoría de las aproximaciones filosóficas, o *more philosophico*, que pueden encontrarse a la obra de Sófocles se han centrado en el problema religioso, es decir, en el eje vertical o de Zeus (o del sol que todo lo ve y sus bonitas variaciones sobre la fórmula homérica⁹). Por más que las interpretaciones sean legítimas e interesantes, yo dudo de que realmente tengan un gran valor filosófico –sí literario, cultural y, quizás indirectamente, filosófico- y, por tanto, he decidido dejarlas en buena medida de lado en el presente estudio.¹⁰ Es decir, el presente trabajo pretende examinar problemas de filosofía práctica que se suscitan a partir de la lectura de la obra de Sófocles, y sólo en la medida en que su peculiar teología afecte a las cuestiones prácticas (es decir, sólo cuando haya una superposición de los dos planos, ya que nunca se da una verdadera mezcla), se aludirá a los problemas que plantea la presencia de los dioses en su obra, pero no constituye el objetivo de mi estudio. Este estudio pertenece, por tanto, al grupo de cuantos se ocupan del eje horizontal, y creo que justificar este extremo es importante porque, curiosamente, la mayoría de los intérpretes han considerado que si Sófocles tiene algún interés *filosófico* éste tiene que ver con el misterio teológico recurrente en su obra.

Así pues, me centraré en el eje horizontal. Uno de los primeros intérpretes que han fijado su atención en los problemas propiamente *humanos* ha sido Whitman, quien considera que el problema de la responsabilidad humana constituye la “materia prima” de la obra sofóclea. Knox, que verdaderamente ha marcado una época en estos estudios de Sófocles, ha recogido el testigo de Whitman y ha realizado un análisis brillante del concepto de heroísmo, mucho

⁸ Con la explicable (y explicada por numerosos críticos) excepción del *Prometeo encadenado*.

⁹ Véase *Il.*, III, 277; *Od.*, XI, 108-9 y XII, 320-3. Se volverá más adelante sobre esta fórmula y su sentido en la tragedia de Sófocles.

¹⁰ Aunque se aludirá en ocasiones a la inquietante presencia de los dioses en todo lo humano, presencia que viene señalada generalmente por el cumplimiento de increíbles oráculos o incluso mediante alusiones explícitas en la obra, como cuando Hilo en los versos finales de *Las traquinias* o Teucro en *Ájax* (1037) se sorprenden de la activa presencia de los dioses y dejan entrever, de paso, que ésta debe concibirse del todo alejada de cualquier intento de teodicea.

más atento a las cuestiones morales de lo que el propio Whitman lo estuvo (a pesar de su entusiasmo programático). Efectivamente Knox ha retratado con detalle los rasgos éticos del héroe sofócleo, es decir, ha examinado su *ethos*, y de ahí que su obra sea una de las mejores aproximaciones a la “acción heroica” porque, como dice Aristóteles, el *ethos* es causa de la acción.

También Kirkwood, aunque desde una óptica muy diferente de la ensayada por Knox, ha propuesto un análisis psicologista de los héroes de Sófocles, poniendo el acento señaladamente en las relaciones y contrastes establecidos entre los diferentes personajes de las obras. Pero las cuestiones éticas que suscitan sus tragedias no acaban aquí. Los héroes sofócleos presentan una determinada psicología debido a que habitan en y reaccionan ante un mundo determinado, y utilizan argumentos para contravenir o para obedecer las reglas que rigen dicho mundo. Es decir, los héroes viven no sólo “en su carácter” sino sobre todo en relación con otros caracteres (es en la acción, también dice Aristóteles, donde se manifiesta el carácter; y la acción siempre es interacción). Los héroes actúan en un plano interpersonal regulado por normas y obligaciones, y en esta área, en definitiva, se enmarcarán los problemas que se examinen en el presente trabajo: se trata de elucidar qué hacen esos héroes con esas reglas. Los predecesores más importantes, desde mi punto de vista, en esta línea de investigación son Winnington-Ingram y Goldhill, y a sus obras se aludirá de forma recurrente a lo largo de este ensayo. Todos estos autores, y otros muchos más que irán apareciendo a lo largo del trabajo, comparten una preocupación común por comprender la obra de Sófocles en todos los aspectos posibles. El propósito de esta investigación es mucho más reducido: yo pretendo esclarecer las aportaciones de Sófocles a una posible historia del pensamiento moral y, por tanto, me sirvo de las interpretaciones filológicas como valiosos medios para lograr mi cometido, pero en ningún caso me propongo realizar una interpretación filológicamente interesante. En este sentido cuento con una tradición de pensamiento mucho más menguada en lo que se refiere al caso de Sófocles, pero

ciertamente nutrida si se echa un vistazo a los escritos sobre filosofía y literatura en general.

3. De la filosofía a la literatura, y vuelta

Últimamente son ya muchos los filósofos que se apuntan a la idea de que la literatura (obviamente la “buena literatura”, y aquí el problema de cómo se fija el canon debería ser, aunque no siempre lo es, del máximo interés para dichos filósofos) es una fuente de inspiración fundamental para la filosofía. Es más, autores que en los últimos años gozan de gran reputación entre los filósofos llegarán a sostener que la literatura es, a su manera, una forma de filosofía; me refiero a autores como Martha Nussbaum, e incluso filósofos tan estrictamente académicos como Hillary Putnam, Stanley Cavell, Cora Diamond y, de manera muy especial, Bernard Williams. Pero además habría que señalar cómo algunos autores, especialmente Raphael, Barbour, Redfield, Blundell y, por supuesto, Iris Murdoch, se han ocupado de ver en numerosos textos de la tradición literaria antigua y especialmente griega problemas que sin duda pertenecen a lo que hoy conocemos como filosofía práctica. El ejercicio de la imaginación, el enriquecimiento de nuestra dimensión emocional y cognitiva, el ensanchamiento del juicio y la atención a lo particular son tan importantes para el pensamiento práctico que la literatura ha llegado a considerarse un elemento imprescindible para convertirse en un buen ciudadano, y con más razón para convertirse en un buen filósofo. Tanto es así que el debate sobre si es la filosofía un género literario (debate que puede considerarse, en buena medida, autodestructivo y quién sabe si las consecuencias de esa autodestrucción no se estarán ya sintiendo) es ya un debate que se puede encontrar en cualquier curso de filosofía al uso.

Los que defienden las buenas relaciones entre filosofía y literatura tienden a considerar que la primera se beneficia de un conjunto de rasgos que, de algún modo, le prestaría esta segunda: la literatura es abierta, se centra en lo particular, ofrece una pluralidad de miradas y de perspectivas, permite que nuestro juicio se beneficie de la ampliación de perspectivas y del acercamiento empático a los

otros así como de la atención al carácter inconmensurable del bien. Estos aspectos y muchos otros, de algún modo, vendrían a concurrir en la actividad literaria y caracterizarían la mirada del lector de (buenas) obras literarias; a su vez, estos aspectos de algún modo traerían al teórico, fundamentalmente al teórico moral, una nueva perspectiva y un nuevo *modus operandi*. Pero, para que efectivamente se valoren los méritos de estas aportaciones, es preciso que el teórico en cuestión sostenga ya, de antemano, una idea de la actividad filosófica según la cual ésta se considere como un pensamiento enemigo de los dogmatismos, abierto, sistemático pero sin constituir un Sistema cerrado.¹¹ Creo que Wittgenstein ofrece simultáneamente dos modelos que encajan bien con este espíritu y que reflejan, en sus extremos, los principales peligros que entraña. Esos modelos serían el de la filosofía como terapia y el de la filosofía como práctica (es decir, como juego de lenguaje). En sus extremos, es claro, amenaza el riesgo de caer en un relativismo más o menos mostrenco, y de este riesgo es difícil zafarse. En resumidas cuentas, una concepción tan abierta del pensamiento filosófico puede derivar en una casuística, en un exceso de particularismo que, en lugar de resolver un dilema moral o un conjunto de problemas prácticos, termine por disolverlo.¹²

Pero éste no es el único problema con que se topan los que defienden el valor de la contribución de la literatura al pensamiento y, en especial, al pensamiento moral. En muchas ocasiones, como ocurre con Martha Nussbaum o uno de los más notables comentaristas de la *Poética* de Aristóteles, Stephen Halliwell, que manejan una concepción cognitiva de las emociones y subrayan su importancia en la valoración de la literatura, en muchas ocasiones, decía, lo que se sostiene es que la literatura es portadora de un determinado valor moral, y que la

¹¹ Por usar una expresión famosa entre los defensores del *pensiero debole* (véase p.ej. Anceschi, 1998, 76-7).

¹² Este es un asunto que ha preocupado especialmente a Bernard Williams. Puede verse, entre otros, Williams, 1997. La misma idea está presente en la crítica que Putnam hace a Nussbaum en Putnam, 1983.

lectura de tragedias, de novelas y de poesía es un instrumento eficaz para hacernos mejores: que las emociones que suscita la participación en estas formas de arte contribuyen a nuestro perfeccionamiento cognitivo y moral. Esta postura a veces suena excesivamente ingenua. Como señala Vickers, cuando vamos al teatro llevamos con nosotros no sólo nuestros más excelsos principios éticos sino también todos nuestros prejuicios (por ejemplo nuestros prejuicios raciales).¹³ Olson asegura que no se puede experimentar “una supuesta ‘reacción estética’ que sea totalmente peculiar al arte y que implique emociones diferentes de las que siento fuera de la esfera del arte”.¹⁴ Reaccionamos a los personajes “basándonos en ciertos supuestos morales de aprobación y censura, y nuestras emociones no son sino funciones de un sistema de valores y están reguladas por dicho sistema”.¹⁵ Así pues, lo que nos enseña la literatura al incidir en nuestra sensibilidad no siempre, o no necesariamente, tiene que servir para hacernos distintos y mejores. Si nuestras creencias morales están equivocadas, si nuestra naturaleza es malvada, probablemente malinterpretaremos las mejores obras de tal manera que confirmen nuestros peores prejuicios.

La tragedia se ocupa de la acción y del sufrimiento humano, y en su forma tanto como en su contenido muestra una determinada concepción de la vida buena y del valor. Y esto es lo que trataré de mostrar, para el caso de la tragedia de Sófocles, a lo largo de este trabajo. Pero una concepción cognitiva de la tragedia, como la que presenta Halliwell, no deja de ser una concepción didáctica del arte cuya solidez teórica está por demostrar.¹⁶ Y una concepción cognitiva y moral de la literatura en general, como la que propone Nussbaum en su famoso *Love's Knowledge*, conlleva una moralidad autocomplaciente y circular: los buenos libros son buenos porque nos enseñan a ser buenos, pero para no fracasar en su

¹³ Vickers, 1973, 57.

¹⁴ Olson, 1961, 39. Cit. por Vickers, *ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, 38.

¹⁶ Lloyd-Jones, 1971, 87.

intento los lectores deben tener ciertas disposiciones afines a la buena literatura. Así pues, aunque trataré de subrayar el valor que la literatura puede tener para conocer la vida moral de un determinado grupo humano, y aunque insistiré en lo valioso de la contribución de Sófocles al pensamiento práctico de su tiempo, no defenderé con ello en ningún momento que la lectura de la tragedia de Sófocles nos ayude a ser mejores, ni siquiera que ayudara a sus contemporáneos a ser mejores. Lo que sostendré es, sencillamente, que la tragedia sirvió como un poderoso instrumento de reflexión limitado en su alcance y en sus pretensiones.

El poeta, el novelista o, para lo que aquí interesa, el autor trágico no se compromete ni da respuestas sistemáticas en relación con un determinado asunto, sino que su peculiar forma de comprender el mundo se manifiesta en ese sistema polifónico que es la tragedia. Pero en buena medida del filósofo sí esperamos que se comprometa y que sea sistemático en sus propuestas. Cuando menos, el filósofo, en una medida completamente diferente (y muy superior) a la del poeta, debe argumentar. Los criterios de corrección son, pues, diferentes en filosofía y literatura: ya se ha aludido a este presupuesto elemental de la presente investigación, y creo que esta perspectiva debe guardarse siempre en la recámara para no olvidar nunca cuáles son las metas y, sobre todo, las limitaciones de este trabajo. Y, sobre todo, pretendo que este trabajo constituya una investigación filosófica y no una interpretección o una crítica literaria: por eso en los diferentes capítulos me comprometeré, o comprometeré al autor que es objeto de escrutinio, con una tesis concreta relativa a la concepción de la naturaleza humana, del bien para el ser humano y de la vida que merece ser vivida. Es decir: me comprometeré con una tesis comprensiva sobre el bien y la virtud presente en cada una de las tragedias que son objeto de análisis.

4. Metodología y plan de trabajo

Para llevar a cabo este trabajo he seguido invariablemente las siguientes pautas: una primera lectura de la obra en su lengua original así como algunas de

las traducciones más autorizadas. Después he leído los comentarios que en cada caso he considerado más interesantes y, en todos los casos, los clásicos de Jebb y Kamerbeek. Una vez repasado el material filológico más importante en cada tragedia he leído cuantos textos he encontrado que pudieran resultar de interés para la tesis que he defendido en cada uno de los capítulos, textos que en su mayoría proceden de la tradición filológica pero no siempre. De prácticamente todos los textos pueden encontrarse notas o comentarios de mayor o menor extensión a lo largo del trabajo y, en todo caso, aparecen citados en la Bibliografía.

El trabajo se compone de seis capítulos y unas conclusiones generales sobre el valor de la literatura como instrumento de reflexión. El primer capítulo constituye una introducción histórica a la tragedia de Sófocles y una primera aproximación al problema del alcance de la crítica social que lleva a cabo la poesía trágica. La lectura de este *Capítulo primero* es esencial para la adecuada comprensión de los siguientes capítulos, pues establece el horizonte de posibilidades en que se enmarcan cada una de las tragedias. A continuación siguen los cinco capítulos centrales de la investigación, que comienzan todos ellos con una introducción histórico-filológica a la obra y un resumen de su argumento, pues si no se recuerda con cierta precisión cómo se desarrollan los dramas se dificulta enormemente la lectura de los comentarios. Todos estos capítulos terminan con unas conclusiones al comentario que he realizado que, en la mayoría de los casos, anticipan los problemas que se abordarán en los capítulos posteriores.

Los capítulos dedicados a las tragedias son cinco. El primero (*Capítulo segundo*) se ocupa de la tragedia de *Ajax* y su objetivo es esclarecer el cambio que se opera en el concepto tradicional de valentía y que culmina en la obra de Platón y Aristóteles. En este sentido el capítulo presenta una estructura diferente de los demás, pues comienzo analizando la valentía en los dos filósofos pos-socfócleos para mostrar después cómo en la obra de Sófocles todavía conviven la concepción tradicional con la filosófica de la valentía, y cómo la tragedia se ocupa

precisamente de lo difícil de dicha convivencia. El *Capítulo tercero* se centra en *Las traquinias* y se ocupa del problema de la veracidad y, muy especialmente, de la veracidad con uno mismo. El de la confianza será uno de los principales temas colaterales. En el *Capítulo cuarto* estudio el problema de la obediencia a las normas y del conocimiento político en la tragedia de *Antígona*: se trata de un problema de acuciante vigencia en el siglo V, y precedente de las preocupaciones filosóficas y políticas de Platón. Le sigue el *Capítulo quinto*, donde me ocupé del problema del conocimiento y su valor para la vida humana. Aquí también se verá claramente la cercanía de los problemas de la tragedia con los discursos ilustrados y antiilustrados de la Atenas del siglo V. Y el último texto dedicado a una tragedia es el *Capítulo sexto*, donde abordé la lectura de *Electra* desde el punto de vista de la necesidad de la reconciliación y el perdón en el seno de la familia y de la *polis*. Estos cinco capítulos están intercalados por dos *intermezzi*, dos paréntesis donde propongo un comentario breve a las dos tragedias que no son objeto de estudio detenido en la presente investigación, a saber *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. He excluido ambas tragedias para evitar repeticiones, pero he incluido los *intermezzi* para no dejar de pronunciarme sobre algunos de los problemas específicos que tratan, de forma sumamente original, cada una de ellas. Los problemas que aparecen en *Filoctetes* relativos a la obediencia y la desobediencia virtuosa, a la valentía del desobediente, a la vergüenza, a la compasión, a la pluralidad del valor y a la naturaleza heroica o antiheroica del cambio en la resolución aparecen tratados extensamente en *Ajax*, y por eso el *intermezzo* sobre *Filoctetes* aparece como un corolario o un epílogo a la lectura del *Capítulo segundo*. Pero los no menos interesantes problemas de la sinceridad y la confianza que son elementales para la trama de *Filoctetes* aparecen tratados con detenimiento en *Las traquinias*. Algo similar ocurre en *Edipo en Colono*, que estudio como un corolario a *Edipo Rey* porque aparecen algunos de los problemas más importantes de esta tragedia como el de la responsabilidad ante la propia vida y frente al conocimiento. Para terminar aparecen unas conclusiones generales sobre el valor epistémico de la poesía y su contribución a un pensamiento moral que no puede sino tener

fragmentario o, como dirá Antonio Valdecantos, fundamentalmente anómalo.

La tesis consta de seis capítulos más una Introducción y unas Conclusiones finales. El primer capítulo constituye una introducción histórica a la tragedia griega con especial atención a su importancia como elemento de reflexión pública, atendiendo especialmente a su alcance y sus límites. Después se lleva a cabo un estudio de la tragedia de Sófocles *Áyax* donde se muestra cómo una de las virtudes tradicionales, la valentía, adquiere un nuevo contenido en el siglo V que será después explorado con mayor detenimiento en la filosofía del siglo IV. A continuación se ocupa del problema de la sinceridad y, en especial, de la veracidad frente a uno mismo en *Las traquinias*. El capítulo de *Antígona* trata sobre el problema de la obediencia al poder y la sabiduría política, otro problema que interesó profundamente a la filosofía pos-sofóclea, y el siguiente sobre *Edipo Rey*, donde se analiza la tragedia a la luz de los problemas de la Ilustración del siglo V. Finalmente, el capítulo dedicado a *Electra* explora el problema del perdón y la reconciliación. Las conclusiones se ocupan del valor de la literatura y la imaginación para el pensamiento práctico.

LA TRAGEDIA Y LA VIDA POLÍTICA ATENIENSE

La tragedia es el mito visto con los ojos del ciudadano

W. Nestle, *Historia del espíritu griego*

1. El teatro como institución

1.1. Introducción

La producción poética de Sófocles se encuentra indisociablemente ligada a la democracia ateniense. De hecho, según constata Griffin, Sófocles es el único de los tres grandes trágicos que desempeñó cargos públicos oficiales, que no abandonó el Ática para fijar su residencia en el extranjero ni trabajó para ninguna rica dinastía extranjera, que murió en el Ática y que, curiosamente, no dejó ninguna propaganda explícita de la democracia.¹⁷ Antes de pasar a comentar algunas de sus tragedias es preciso, pues, examinar con cierto detenimiento la compleja relación que existe entre el teatro ateniense y el régimen político donde éste alcanzó su mayor esplendor, la democracia.

El teatro ateniense, ya sea el drama trágico o el drama satírico, tiene un carácter fuertemente popular y religioso. Es, pues, un fenómeno *político* desde todos los puntos de vista: no sólo tiene un trasfondo político sino que es, sobre todo, parte activa de la vida de la *polis*.¹⁸ En este sentido se examinará de qué

¹⁷ Griffin, 1999, 77.

¹⁸ Entre los investigadores que consideran que la tragedia es ante todo una institución política, y sólo secundariamente, o en un sentido anacrónico, una obra de arte, se encuentran Connor, Euben, Goldhill, Longo, Meier, Rocco, Vernant, Vidal-Naquet, Wiles y Zeitlin, a cuyas obras me refiero en el texto y aparecen en la bibliografía. Uno de los primeros en sostener esta tesis fue

modo puede decirse, debido a ese ineliminable componente político del teatro, que la tragedia desempeña, entre otras, una función crítica respecto de la sociedad que la alberga. Por más que los primeros argumentos adopten la forma de una pequeña historia de la tragedia y de una descripción somera de las representaciones, el fin último para el que han sido empleados es el de examinar las posibilidades reflexivas del género y esto es, en definitiva, una forma de abordar el problema filosófico de cómo la literatura puede ser una fuente de reflexión y, muy en concreto, una forma de reflexión en el marco de la filosofía práctica. Por más que se trata de un problema filosófico, creo que es también un problema histórico: hasta qué punto, precisamente por la existencia del teatro y de sus características, puede decirse que la sociedad ateniense disponía, de hecho, de herramientas de reflexión que le permitieran enfrentarse críticamente a sus propias convenciones. Y espero que responder a esta pregunta pueda ser un modo de responder a una pregunta más general, una pregunta que se abordará en las conclusiones de este trabajo, a saber, de qué modo ciertos textos literarios pueden considerarse herramientas de reflexión crítica, y qué importancia tiene esto en la sociedad en que esos textos cobran vida. En concreto, la tesis que defenderé es que la tragedia es uno de los mecanismos que inventa la sociedad ateniense para¹⁹ dotarse de un espacio donde expresar el disenso de una forma legítima. Pero también sostendré que este mecanismo, como por otra parte es necesario que así sea, está limitado por su propio funcionamiento: se trata de un

Ehrenberg. Desde mi punto de vista, esta perspectiva no debe hacer olvidar en ningún momento que los poetas son, ante todo, narradores o dramaturgos en no menor medida que productores de belleza, de modo que su función social no se agota en su contribución al pensamiento práctico de la comunidad sino que consiste, principalmente, en la “ampliación de nuestra sensibilidad”, como afirma Dr. Johnson (cit. por Dodds, 1973, 74). Por eso tendré también en cuenta las críticas que, procedentes de autores como Griffin, Saïd, Dupont, Loraux o Sommerstein, se han realizado a las lecturas políticas de la tragedia.

¹⁹ Creo que es muy importante esclarecer este “para”: no creo que se trate de un fin conscientemente asumido, o que pueda explicarse el nacimiento de la tragedia desde una perspectiva funcionalista; sencillamente creo que, una vez que por distintas contingencias históricas la tragedia aparece en un momento dado de la historia de la cultura, ésta desempeña diversas funciones, y una es la que yo trato de describir.

límite que se autoimpone la democracia para que la expresión legítima del disenso no termine siendo autodestructiva.

Este objetivo podría haberse llevado a cabo sin recurrir a un estudio (somero) de las circunstancias sociales y políticas en que se desenvuelve la tragedia, pero semejante procedimiento hubiera llevado a un error ya clásico filosofía y en la crítica literaria que se ocupa de la tragedia: minimizar la importancia de los aspectos sociales (por razones de dogmatismo estético) o de los aspectos escénicos (por razones de insuficiencia epistemológica) para poner la atención únicamente en la personalidad del autor y en la autonomía con que, supuestamente, lleva a cabo su *creación*.²⁰ Aunque no me obsesionaré por evitar este error en todos capítulos siguientes, en el presente sería imperdonable.²¹ Así, sin pretender que el “sentido” de la tragedia se agote en el examen de la función, o de las múltiples funciones, que desempeñaba en la vida ateniense, comprender algunas de ellas es esencial para examinar su carácter crítico y sus limitaciones. Pues, aun cuando la crítica haya tendido a enfatizar el “valor estético” de las tragedias y a mirar con desconfianza otras lecturas más “externalistas”, lo que en ningún caso puede olvidarse es que, desde el punto de vista de los propios griegos, ese valor estético no podía entenderse de manera independiente. Es decir, en Grecia no había lo que nosotros llamamos *l'art pour l'art*, y el placer que

²⁰ Cfr. Longo, 1990, 12-13. Este artículo es el primero de una publicación dedicada a mostrar que, como en este capítulo inicial propone Longo, el autor no es sino una *mediación* entre un público y una institución (difusa) que patrocina la obra, si bien el público *es* también patrocinador y la institución *es* también el público, o sea, la comunidad, el conjunto de los ciudadanos. Uno de los primeros trabajos donde se busca examinar la relación entre el teatro y la estructura social de la *polis* es Lanza en Vegetti (1983), 107-26.

²¹ El error consiste en interpretar los textos trágicos como si éstos hubieran sido concebidos para su lectura privada o “silenciosa”, cuando en realidad estaban concebidos para obtener éxito *en la arena teatral* (Pickard-Cambridge, 1968, 276-7) y sólo se empezaron a relegar a las bibliotecas a finales del s.II d.C. (Moretti, 2001, 51). De hecho, aunque había libros éstos no circulaban sino entre una parte pequeña de la población, a diferencia de cuanto deduce Knox de *Hipólito*, 856-86 y *Los Caballeros*, 115ss en Knox, 1968. Al respecto véase Zeitlin, 1990.

las tragedias se proponen ofrecer al espectador no puede comprenderse al margen de los demás aspectos característicos del género.²²

La tragedia es parte activa de la *polis* no sólo (aunque también) porque está presente en todas sus fases (en la representación, en la organización, en el contenido mismo de las obras), sino porque es una actividad que contribuye a crear la unidad misma de la *polis* propiciando una profunda autoconciencia, ya sea en los ciudadanos en su calidad de ciudadanos (es decir, cobran conciencia de su libertad, que consiste básicamente en su capacidad para participar en lo público), ya sea en toda la ciudad como ciudad (pues la tragedia, como se verá, representa, cuestiona y celebra la *polis* de Atenas).²³ Lo que se indagará en el presente capítulo es precisamente cómo funciona este proceso de toma de conciencia de los propios valores y qué límites pueden achacársele. Lo que quiero reflejar en este trabajo es que la tragedia constituye un instrumento de reflexión privilegiado y, con ello, un elemento activo en la vida política de la ciudad, pero eso no significa, y se verá en los comentarios de las tragedias, que éstas tengan un contenido político explícito. En muchas ocasiones el poeta reflexiona y hace reflexionar a su público sobre otras cuestiones referentes no tanto a la vida política como al “corazón humano”²⁴, pero en todo caso dicha reflexión tiene lugar sobre la arena del teatro y de forma pública.

Al mostrar la íntima vinculación entre teatro y democracia no pretendo que esta explicación agote el problema de los orígenes de la tragedia o su íntima relación con otros aspectos de la cultura ateniense. Así, dejo de lado los aspectos antropológicos y filológicos que tienen que ver con el origen de la tragedia: su relación con los ritos que señalan los momentos más importantes de la vida humana (nacimiento, efebía, matrimonio, muerte) y con otros ritos de gran

²² Cfr. Ehrenberg, 1954, 11 y Degani, 1979, 256: no hay “escisión entre arte y vida”. Por eso, creo que la pregunta que se hace Klimis (2003, 27): “Car comment peut-on de la sorte assimiler le politique à l'esthétique?” está, sencillamente, mal planteada.

²³ Cantarella (1956, 41 y n.3 con bibliografía) considera el teatro como culminación de la *polis*.

²⁴ Griffin, 1999, 92.

importancia social (juramento, sacrificio, súplica, hospitalidad, purificación)²⁵; su relación con la religión y con el trasfondo mítico del que la tragedia extrae mayoritariamente su temática²⁶; su relación con la historia (con la invasión doria, con la desaparición de la tiranía)²⁷; su relación con la extensión del culto de Dionisos²⁸ pero, sobre todo, dejo de lado la importante e irresuelta discusión en torno al origen del nombre y su ambigua relación con el “macho cabrío”.²⁹ Algo que también queda fuera de este trabajo son los aspectos propiamente teatrales de la tragedia. El teatro era fundamentalmente un espectáculo³⁰, pero este aspecto ha sido generalmente descuidado por dos motivos: el primero, la influencia de la *Poética* de Aristóteles, donde menciona los elementos característicos del espectáculo (la música, la danza, y los efectos visuales –*ópsis*-) como una parte auxiliar de la tragedia, mientras considera que la parte más importante es la trama, el *mythos*, y esta es la idea que tradicionalmente ha prevalecido entre los estudiosos; y el segundo obedece a la práctica imposibilidad de conocer más

²⁵ García Gual (1992, 15) rechaza un énfasis exclusivo o exagerado en el trasfondo ritual de la tragedia precisamente porque ésta *recrea* los temas una y otra vez y siempre de forma diferente, mientras que la existencia del rito se basa precisamente en su reiteración. Sobre la tragedia como ritual y su relación con la religión ateniense véase Easterling, 1997, 36-53 y Sourvinou-Inwood, 2002.

²⁶ Un estudio reciente y muy completo sobre esto puede verse en Sourvinou-Inwood, 2002, citado ya en la nota anterior.

²⁷Un trabajo muy interesante y ya clásico sobre la figura trágica del tirano es Lanza, 1977.

²⁸ Al respecto véase Otto, 1997, 151-2 y Easterling, 1997.

²⁹ Herington (1985), que busca el origen de la tragedia en una combinación compleja y creativa de numerosos géneros precedentes, proporciona una muy buena aproximación al problema de los orígenes desde una perspectiva filológica; Adrados (1983), por su parte, propone que la historia del teatro ateniense consiste en una progresiva urbanización de los ritos dramáticos rurales.

³⁰ Sobre los aspectos de la tragedia más ligados al espectáculo visual (*ópsis*) véase Taplin (1973, 477-9); también sobre esto y sobre las formas actuales de llevar a la escena el teatro véase Albini, 1991. En todo caso, el propio Albini subraya que (exceptuando el comienzo de *Edipo Rey*) en el teatro sofocleo “la palabra predomina sobre el ojo” (260). Otro estudio interesante sobre la importancia del conjunto del espectáculo en la representación es Wiles (1999), quien sigue la idea de Ubersfeld (1982, 23) de que el *texto* teatral es de suyo *incompleto*.

detalles sobre dicho espectáculo: nunca llegaremos a conocer en profundidad cómo eran las representaciones antiguas porque hemos perdido algunos de sus componentes básicos (especialmente la música y la danza), y nos resulta imposible recuperarlos o reconstruirlos, ya sea a través de textos y testimonios, ya a partir de vestigios arqueológicos.³¹ En este sentido, Dupont se refiere a la tragedia tal como la concebimos, es decir como un conjunto de textos autónomos y aparentemente completos, como un “artefacto de nuestra historia literaria”.³²

A continuación se detallan algunos de los aspectos que dan cuenta del estrecho vínculo que existe entre el pensamiento político y, más concretamente, entre la forma de vida democrática, y la tragedia. No obstante, hay que tener presente que todos estos aspectos están entrelazados y esto dará lugar a cierto solapamiento en la exposición. Téngase en cuenta también que no se trata tanto de una introducción general a la tragedia cuanto un modo de hacer explícito su carácter político y, en concreto, de examinar su potencia crítica, sin pretender por tanto que éste sea un aspecto que pueda, en algún sentido relevante, esclarecer cuáles son los rasgos más sobresalientes del género o algo de esta suerte. No se trata, pues, de reducirla a su contexto social y político, sino de ver en qué medida las circunstancias en que la tragedia nace y se desarrolla influyen sobre el tipo de reflexión que ella hacía posible. Se trata, en definitiva, de ver algunos aspectos que han hecho de la tragedia ática un “teatro de las ideas”, en el sentido en que Arrowsmith emplea esta expresión: “un teatro de dramaturgos cuyo entorno de

³¹ Los resultados que aporta la iconografía no son fiables (Saïd, 1997, 123), y otras fuentes arqueológicas son impensables. Los testimonios antiguos, por su parte, se remontan a la época alejandrina. En Csapo y Slater (1995, 331-48 y lámina 21) pueden verse los escasos restos de música que han quedado (prácticamente todo lo que tenemos es un coro del *Orestes* de Eurípides).

³² Véase Dupont, 2001, 15, y más adelante sostiene: “lo que llamamos común y abusivamente tragedia griega, es decir el texto transmitido por los filólogos de Alejandría, no es más que la huella, tal cual ininteligible, de un evento político religioso, propio de una ciudad griega, la Atenas del s.V”.

pensamiento fue el escenario, que empleaban toda la maquinaria del teatro como un medio para *pensar*, crítica y constructivamente, sobre su mundo”.³³

1.2. Orígenes históricos

El género trágico nace y alcanza su esplendor en la Atenas democrática.³⁴ Puede decirse, pues, que Atenas es el *locus* de la tragedia, en el mismo sentido en que Castoriadis se refiere a Grecia como el *locus* de la democracia y de la filosofía (y estos tres hechos no pueden observarse como independientes).³⁵ De hecho, en pocos casos puede trazarse una tan nítida circunscripción espacial, temporal y política de un género³⁶: las obras que conservamos se ubican en Atenas entre 472 (año de la representación de *Los Persas*, la obra más antigua que se conserva) y 401 (fecha de la representación póstuma de *Edipo en Colono*). Es decir, todas las tragedias *conservadas* han sido representadas en el segmento temporal que va desde ocho años después de la batalla de Salamina y el fin de la guerra del Peloponeso.³⁷ No obstante, el género trágico no sólo se da en Atenas sino que se extiende por todo el mundo helénico (fue especialmente exitoso en Magna Grecia y Macedonia), y también se desarrolla en un marco temporal más amplio, entre

³³ Arrowsmith, 1963, 32.

³⁴ En estas páginas considero que esta coincidencia no es casual. Saïd, 1999 y Griffin, 1998 discuten hasta qué punto la tragedia tiene que ver con la perspectiva democrática teniendo en cuenta la distancia que el género establece con los acontecimientos contemporáneos, una diferencia fundamental entre tragedia y comedia antigua.

³⁵ Véase Castoriadis (1996, 30), quien ve en la antigua Grecia no tanto un modelo cuanto un *germen* de nuestra propia cultura política.

³⁶ Aunque conviene tomar buena nota de la prudente advertencia de Vickers (1973, 108): “No sugiero que “la tragedia solo fuera posible en democracia”, puesto que nadie sabe lo que hace que un género, o un artista, sea o no posible en un determinado lugar y momento. Pero estas actitudes relacionadas con la vida humana como una experiencia individual y no como una actividad colectiva despersonalizada, con el individuo que es libre para actuar y libre para castigar al que viola las leyes escritas o no escritas, o para castigarse él mismo por esos crímenes: éstos son los presupuestos esenciales en la tragedia griega”.

³⁷ Es muy poco lo que se ha conservado de la tragedia posclásica y, en todo caso, el género había perdido su energía y capacidad innovadora. Sobre la tragedia tardía véase Easterling, 1997, 211-227.

aproximadamente 492/3 (con la obra de Frínico *Toma de Mileto*³⁸) y 386, fecha en que se autoriza la reposición de las obras de los tres grandes trágicos. De hecho, en el mundo helenístico el teatro alcanzó una popularidad inusitada, pero la producción de obras trágicas tal propias del género tal como lo concebimos ya había decaído.³⁹

Los orígenes históricos de la tragedia están profundamente ligados a la democracia. Los primeros concursos de poesía tienen lugar en el seno de las Panateneas en el siglo VI, y éstos comprendían concursos de poesía (rapsodas), de música (cítara y flauta) y de gimnasia. Las Panateneas estaban concebidas en buena medida para rivalizar con los grandes festivales panhelénicos de Delfos y Olimpia, de modo que la celebración de estos festivales fomenta, desde sus orígenes, la creación pública de una identidad nacional (ateniense) en tensión con la identidad cultural de la Hélade.⁴⁰

La tradición data la creación de los concursos trágicos aproximadamente por la misma época que los concursos de poesía de las Panateneas, y se atribuye a Tespis la invención del género bajo los auspicios del tirano Pisístrato quien, en 534, establecería este concurso en el marco de las Grandes Dionisias. Pero en este sentido la tradición ha sido fuertemente cuestionada por la crítica y la historia reciente, que subraya el hecho de que la tragedia tiene un origen democrático no sólo por su afinidad con la democracia, es decir desde una perspectiva de historia de las ideas⁴¹, sino también desde un punto de vista estrictamente histórico,

³⁸ Esta obra no se conserva pero sí la anécdota transmitida por Heródoto (VI, 21) y también sabemos que sirvió de modelo a *Los Persas* de Esquilo. Frínico representó unas *Fenicias* en 476, cuyo primer verso lo toma prestado Esquilo para dar comienzo a su propia versión, pero de esta primera obra no queda prácticamente nada pese a que fue muy popular hasta bien avanzado el siglo V (Degani, 1979, 258).

³⁹ Moretti, 2001, 14.

⁴⁰ Saïd, 1997, 118.

⁴¹ Romilly (1970, 14-5) considera que Dionisos y Atenas son los dos “grandes padrinos” del nacimiento de la tragedia, y sostiene: “Introducida en la vida ateniense como efecto de una decisión oficial, y formando parte de toda una política de expansión popular, la tragedia aparecía

factual: el principal hecho que según Connor⁴² lo atestigua es que las Grandes Dionisias (llamadas a veces sencillamente *ta Dionysia*) se celebraban en honor a un Dionisos que tenía como epíteto Eleuteros, es decir, de la localidad de *Eleuteria*. Dicha localidad no se integra al estado ateniense durante la dictadura de los Pisistrátidas sino posteriormente, poco después de las reformas llevadas a cabo por Clístenes, es decir en época ya democrática (después de 506 a.C., quizá en 501). Esta tesis conlleva un nuevo panorama de los orígenes históricos de la tragedia, de tal manera que “en lugar de una tragedia que surge completamente armada del cerebro de Tespis, tendríamos un desarrollo progresivo y complejo”.⁴³ Tespis, pues, quedó en la memoria colectiva como inventor de la tragedia⁴⁴, pero sus invenciones se limitarían más bien a la máscara y el vestuario, en el marco de las Dionisias campestres.⁴⁵ Así pues, no se sabe con certeza en qué tipo de organización festiva se enmarca la victoria inaugural de Tespis, pero no se trata de las Grandes Dionisias que se establecerían probablemente ya en período democrático.⁴⁶

ligada, desde sus orígenes, a la actividad cívica. Y este vínculo no podría sino reforzarse cuando el pueblo, así reunido en el teatro, se convirtió en el árbitro de su propio destino”. No obstante, hay que remarcar de antemano, aunque quedará claro después, que las relaciones del teatro con la democracia a veces son *ambiguas* (Vidal-Naquet, 2002, 66).

⁴² Connor (1989) ofrece argumentos contra el punto de vista tradicional, defendido especialmente por Cantarella (1956, 42), Pickard-Cambridge/Webster (1962, 69-89, 294) y, recientemente, por Winkler (1990), que situaba el origen de las Grandes Dionisias en la época de Pisístrato y como un elemento más de su política populista.

⁴³ Saïd, 1997, 119.

⁴⁴ Ocupa así en la historia un lugar parecido al del legendario Arión, inventor del ditirambo, a quien le sucedió la “más rara y maravillosa aventura”, pues un delfín le salvó de morir ahogado (Her., I, 23-24). De hecho, parece que no hay duda de que los fragmentos que nos han llegado de Tespis son todos apócrifos.

⁴⁵ Estos festivales quedaron siempre al nivel de *demos* y, a diferencia de los otros grandes festivales, era un *demarva* el encargado de asignar los coregas. Cfr. Connor, 1989, 14.

⁴⁶ Así, Connor (*ib*, 8) afirma que “aunque había varias celebraciones locales en honor a Dionisos en la antigua Ática, no había ningún estado que patrocinara la celebración en la ciudad misma hasta unos pocos años después de la caída del régimen pisistrátida, cuando las Dionisias Urbanas fueron instauradas”.

Más adelante (509/508⁴⁷), con seguridad en el marco de las Grandes Dionisias, se establecen concursos de ditirambos para coros de adultos y adolescentes. La selección de estos coros se realizaba según un procedimiento que, si bien todavía no se conoce suficientemente, conllevaba la representación de las diez tribus atenienses, y los elegidos quedaban exentos de servicio militar: estos aspectos ya dejan constancia de la dimensión política que tiene esta institución y que se verá amplificadas en la tragedia. Tan importante era la participación en los coros que un autor tan poco amante del teatro como Platón consideraba que aquel que no fuera capaz de ocupar su lugar en un coro no estaba verdaderamente educado (*Leyes*, II, 654a-b). No obstante, los poetas y flautistas en cuyo arte reposaba la calidad del concurso podían no ser atenienses; de hecho, compitieron poetas como Simónides, Baquílides y Píndaro, aunque sorprendentemente sus nombres no figuren en las inscripciones conservadas.⁴⁸ Finalmente, los concursos trágicos aparecerán en 501⁴⁹, y serán seguidos por los concursos cómicos en 487. Posteriormente (440 para las comedias y 432 para las tragedias) se establecerán los concursos de las Leneas.⁵⁰

La desaparición de la democracia también propició la desaparición de la tragedia, es decir, la desaparición de la producción poética que hoy conocemos

⁴⁷ Esta fecha es incierta: en la *didaskalia* conocida como Fasti o Fastes (I.G. II 2. 2318) se dice que hacia esta fecha Hipodikos produce el primer coro de ditirambo, pero faltan las primeras columnas. Esta inscripción es de vital importancia para conocer los detalles de organización y cronología de los festivales pues en cada inscripción aparece: el nombre del arconte; el de la tribu del coro ganador de adolescentes, y el corega; el de la tribu ganadora con el coro de adultos, y corega; el corega y poeta victoriosos en comedia; el corega y poeta victoriosos en tragedia; y, desde 447 (si bien el premio se inicia en 449, pero hay una laguna en la inscripción), el nombre del actor ganador del premio. Otra inscripción importante es la I.G. II, 2319-23, donde además aparecen el nombre de los poetas en orden del éxito y el nombre del protagonista y de la obra con la que cada poeta había concursado.

⁴⁸ Pickard-Cambridge, 1968, 75-6.

⁴⁹ Es en este año cuando empieza la cronología de los concursos trágicos (de nuevo según la *didaskalia* Fasti).

⁵⁰ Saïd, 1997, 119.

como la tragedia griega.⁵¹ Bien es verdad que pervivió la tradición trágica tanto en la representación de las tragedias clásicas como en la creación de nuevos dramas, pero ya no se volvieron a escribir grandes obras como las que han quedado de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Durante el largo período de democracia que siguió a la muerte de Sófocles, el más longevo de los tres grandes trágicos, se escribieron cientos de obras, pero no quedan rastros⁵² y, en todo caso, el público las percibía como de mucha menor calidad, lo cual es un signo obvio de declive: de ahí que recurrieran, finalmente, a las reposiciones. En la época helenística el teatro gozó de una difusión espectacular⁵³, si bien lo que más éxito obtuvo fue la comedia y, de hecho, no fue la tragedia sino la comedia la que inspiró al teatro romano.⁵⁴ Y es importante destacar el hecho de que, si ha llegado hasta nosotros, se debe precisamente a que la tragedia es mucho más rica que una mera representación de la democracia ateniense; se debe también, y no en menor medida ni de forma separada, a su riqueza métrica y estilística, al examen detenido de las pasiones

⁵¹ Cantarella (1956, 54-5) vincula la desaparición del teatro no sólo a la desaparición de la democracia sino a la desaparición misma de la *polis*, que sitúa en la derrota de Atenas ante Esparta en abril de 404. No obstante, entre el fin de la guerra del Peloponeso y la abolición de la democracia ateniense en 323, fecha que generalmente se señala como el fin de la democracia y de la *polis*, todavía transcurren 82 años de intensa vida democrática: es la época de los discursos de Demóstenes, de las embajadas a la corte de Macedonia, etc.

⁵² Con la incierta excepción de *Reso*, atribuida a Eurípides pero que pudiera ser, según algunos especialistas (p.ej. Jouan, en su edición de Eurípides de CUF) la única tragedia conservada del siglo IV.

⁵³ Como señala Moretti (2001, 16), se da una relación inversa entre el número de dramas y la cronología de los edificios conservados. Basándose pues en estos datos arqueológicos (y no en los restos literarios) Moretti sostiene que el helenismo fue la época más floreciente del teatro (*ib.*, 14). También hay que tener en cuenta perspectivas como la defendida en el volumen colectivo editado por Ruth Scodel (1993), donde los diferentes capítulos están dedicados a mostrar la continuidad elemental en todo el teatro del mundo antiguo, desde los rituales dionisiacos pre-trágicos hasta el teatro romano e incluso la martirología cristiana. Por eso insisto en que la circunscripción de la tragedia a la Atenas democrática se refiere sólo a la tragedia tal y como ha llegado hasta nosotros.

⁵⁴ Y especialmente la comedia nueva, con temas domésticos y melodramáticos y que, a diferencia de la comedia de la época de Aristófanes, no estaba en absoluto politizada.

humanas y, en general, a la forma peculiar en que produce eso que los siglos han dado en llamar el “placer trágico”.⁵⁵

1.3. La organización de las representaciones trágicas

Los festivales estaban organizados por el estado y se dirigían al *demos*, es decir, al conjunto de los ciudadanos.⁵⁶ De hecho, es muy significativo que Platón haga coincidir el número convencional de los ciudadanos atenienses (30.000) con el número de los asistentes al teatro con ocasión de la victoria de Agatón en las Leneas de 417/416 (*Banquete*, 175e): ser ciudadano y ser espectador es, así pues, una misma cosa, por más que la cifra que ofrece Platón sea exagerada (el interés del historiador por dejar constancia de “la verdad sobre el pasado” está totalmente ausente en Platón).⁵⁷ Por su parte, el estado intervenía en la preparación del concurso fundamentalmente a través de sus arcontes: el arconte eponímico era el encargado de la organización en las Grandes Dionisias, y el arconte rey en las Leneas. Su función consistía fundamentalmente en la selección de los poetas⁵⁸, del coro y, sobre todo, de los coregas⁵⁹, que sostenían financieramente la representación y de cuya generosidad dependía en buena

⁵⁵ Esta puntualización aparece en Griffin, 1998, 60-1, quien niega que la tragedia tenga un vínculo especial con la democracia.

⁵⁶ Merece la pena señalar una ambigüedad esencial en el concepto de *demos* cuya importancia se verá posteriormente, especialmente en relación a la crítica platónica a la tragedia, a saber: que este concepto se refiere tanto al conjunto de los ciudadanos como, y con connotaciones peyorativas, a la parte más baja (más pobre o más inculta) del conjunto los ciudadanos (Finely, 1997, 13). En cuanto al teatro como “acto masivo” (si bien en el marco de una sociedad elitista como lo era la ateniense) véase Iriarte, 1996, 7.

⁵⁷ No obstante, la estimación más baja ofrece el número de 10.000 espectadores (Taplin, 1978, 3), que ya es una cifra muy alta.

⁵⁸ Los poetas solicitaban al arconte un coro (*coron aitein*) pero no se sabe con qué criterios los arcontes se lo entregaban (*coron didonai*), posiblemente leyendo parte de su obra.

⁵⁹ Sobre la ostentación económica y sus beneficios sociales véase Ober, 1989, 85, y sobre las liturgias y la consiguiente *charis* del pueblo ateniense hacia su benefactor, *ib.*, 228-230. También es lógico suponer que sentiría cierto orgullo al poder rendir un servicio público de tan hondo calado en la *polis*. Para ver cómo se benefició Nicias de este instrumento véase Plut., *Nic.*, 3, 1-3.

medida el éxito de la misma. Dado que se trataba de una carga onerosa, el elegido como corega podía someter a la consideración del arconte si estaba o no en condiciones de afrontar el gasto, cuya parte principal se destinaba al Coro (a sus salarios, su vestuario, su preparador *-hypodidaskalos*, pues el *didaskalos* era, al menos al principio, el propio poeta-) y posiblemente al flautista. A pesar del gran gasto que supondría la organización de estos festivales (la *liturgia*), el corega encontraba en ellos una ocasión única para consolidar su posición social y política, protegiéndose también frente a posibles acusaciones futuras de tendencias oligárquicas, o quizás le interesaba desempeñar esa función para autopromocionarse sin más. Por su parte, el estado se encargaba de pagar los honorarios, vestuarios y premios de los poetas y actores, mientras que el mantenimiento del teatro y de los profesionales que aseguraban el orden en las representaciones se sustentaba con el precio de la entrada.⁶⁰ Así pues, el grado en que el estado y el conjunto de los ciudadanos en la organización y financiación del espectáculo se involucraba era altísimo.

Otro elemento que da cuenta de cómo toda la ciudad estaba implicada de manera activa en la representación de la tragedia y de la importancia que ésta desempeñaba en su vida cívica es el hecho de que tanto los preparadores⁶¹ como los poetas y los actores tuvieran que ser ciudadanos atenienses.⁶² De ahí también que las mujeres estuviesen excluidas de la representación dramática, por lo que la máscara y el vestuario tenían que desempeñar la importante función de dejar clara la identidad (también sexual) de los personajes.⁶³ Lo que no está claro todavía es

⁶⁰ Pickard-Cambridge, 1968, 266. Una bonita alusión meta-teatral al desembolso del corega aparece en *La paz* de Aristófanes, donde un esclavo debe sacar dos patas de carnero y se le dice que lo sacrifique dentro, “así el corega se ahorra el carnero”, es decir, así puede sacar patas falsas. Teofastro se burla de los ricos tacaños que escatiman los gastos en sus coregías y que siempre desean que se acaben las liturgias (*Caracteres*, XXII, 2 y XXVI, 6)

⁶¹ Hay algunas excepciones entre los *hypodidaskalios* como Sannio (Pickard-Cambridge, 1968, 90).

⁶² Véase al respecto la interesante observación de Cartledge (1997,18): “Estos actores tenían que ser ciudadanos, puesto que se consideraba que cumplían una función propiamente cívica, en agudo contraste con el teatro en Roma, donde actuar era algo despreciado en tanto que extranjero, afeminado, falso, licencioso y, en definitiva, ilegítimo y no-romano.”

si las mujeres podían o no acudir como espectadoras.⁶⁴ Algo similar ocurre con los esclavos y, en cuanto a los metecos, se sabe que éstos podían formar parte del público pero no participar en la organización y representación de las obras (excepto en los festivales de las Leneas, de menor envergadura que las Dionisias, donde los metecos podían ser coregas).

En cuanto a la designación de los jueces, ésta se hacía de manera pública y según el procedimiento democrático por excelencia: el sorteo.⁶⁵ El jurado estaba constituido por diez miembros, representantes⁶⁶ de las diez tribus, que se elegían a partir de una lista previa, y en caso de empate, también se sorteaban cinco votos de los diez emitidos. Después de cada representación se reunía la Asamblea para que se rindieran cuentas del espectáculo, y en ésta se estudiaba la conducta de los profesionales encargados del teatro y se presentaban las *probolai*, es decir, las quejas particulares, que podían dar lugar a un ulterior proceso judicial.⁶⁷ Esta reunión tenía lugar en el propio teatro de Dionisos, al pie de la Acrópolis, y no en la colina Pnyx, que era su emplazamiento habitual: este es un modo de subrayar la diferencia entre *un tipo* de asamblea y otro.⁶⁸

⁶³ “Los actores cruzaban regularmente las fronteras de género (...) y edad (...). Es seguro decir que generalmente se esperaba de los actores que representaran adultos de ambos géneros y de todas las edades” (Dalmen, 1989, 320); sobre los disfraces y la representación de los géneros véase también Saïd, 1989 y Walcot, 1976, 53.

⁶⁴ Sobre los testimonios al respecto véase Pickard-Cambridge, 1968, 264-5; entre los partidarios del sí se encuentran Henderson (1991) y Csapo y Slater (1995, 286), mientras que otros como Goldhill (1994b y 1997) sostienen que no.

⁶⁵ Mientras que las elecciones, por proponerse la elección de los mejores, son un procedimiento aristocrático (Arist., *Pol.*, 1300b4-5).

⁶⁶ No se sabe con certeza qué capacidades se requerían a los candidatos (Pickard-Cambridge, 1968, 96-97).

⁶⁷ Pickard-Cambridge, 1968, 68-70.

⁶⁸ Iriarte (1996, 19) considera que las representaciones trágicas son una “réplica festiva de la asamblea”. De todos modos no hay que olvidar que la capacidad del teatro era mucho mayor que la de la Pnyx (17.000 en un caso, 6.000 en el segundo), de forma que el público del teatro era mucho más nutrido, lo que aprovecha Henderson para sostener que dicho público incluía numerosas personas que estaban habitualmente excluidas de la vida política de la *polis*, como esclavos y mujeres (Henderson, 1991, 136-7).

Por lo que se refiere al espacio de las representaciones dramáticas, éstas tenían lugar en el gran teatro de Dionisos, al pie de la Acrópolis. No obstante, antes de que se construyera este teatro las representaciones tenían lugar en el ágora⁶⁹, es decir en el corazón mismo de la vida social y política: el ágora es mucho más que un mercado, y los teatros de los pequeños *démoi* áticos del s.V proporcionan datos muy interesantes sobre su importancia social, ya que solían cumplir las funciones que en Atenas desempeñaban tres espacios políticos distintos: el teatro de Dionisos, el ágora y la colina de Pnyx (que cobijaba la Asamblea).⁷⁰ De forma inversa, en la época helenística las asambleas populares se trasladaron al teatro de Dionisos⁷¹: se trata de un hecho profundamente significativo pues pone de manifiesto el “parecido funcional” que los espacios, y por tanto las actividades, del teatro y de la asamblea tenían para el ciudadano ateniense.⁷² No menos importancia tiene, en este sentido, el hecho de que el calendario ateniense estableciese una alternancia estricta entre los festivales y la vida política, es decir, que durante la celebración de dichos festivales se suspendía la actividad de la Asamblea y los Tribunales: que no se solapasen sus actividades da cuenta de cómo ambas discurren de forma paralela y cómo se considera que la participación ciudadana tiene la misma importancia en un caso y en otro.⁷³ De

⁶⁹ Para un estudio profundo de las fuentes sobre el traslado del teatro del ágora al nuevo teatro de Dionisos véase Pickard-Cambridge, 1946, 11-15.

⁷⁰ Cfr. Wiles, 1999, 35-6. Así, hay una inscripción en el teatro de Rhamnous que señala el teatro como “ágora” (Wycherley, 1962, 51ss; 163). En Torikos el ágora funciona también como teatro, pues no hay evidencia de ningún otro lugar para la celebración de las asambleas del *demos* como “unidad política” (*ib.*, 34), y en Argos ocurre algo similar, de modo que los arqueólogos denominan al teatro la “Pnyx de Argos” (Longo, 1988, 13-14). Por otra parte en Esparta es curioso que la palabra *choros* sea utilizada por Pausanias (III, 11, 9) para referirse al ágora: véase Moretti, 2001, 28, n.2.

⁷¹ Saïd, 1997, 121; también Longo (1988) documenta diversos usos políticos de los espacios teatrales en Grecia anteriores al período helenístico.

⁷² Aunque no hay identidad entre ambos espacios (de hecho puede incluso hablarse de una inversión en la disposición de los espacios), Wiles proporciona algunos ejemplos de asambleas públicas en el teatro, ocasiones en que se produce una “disolución parcial” de la distinción entre ambos lugares (Wiles, 1999, 36).

algún modo, la “actividad política” durante el período de festivales dramáticos era, precisamente, acudir a dichos festivales. Así, numerosos autores han subrayado la homología⁷⁴ que existía entre los distintos espacios públicos para llegar a la conclusión de que la sociedad griega era, en general, un “estado teatral”⁷⁵ o una “cultura del espectáculo”⁷⁶, pues en casi todos los ámbitos de la vida política (gimnasio, asamblea, tribunales, simposios, concursos, guerras...) el ciudadano ateniense estaba acostumbrado a participar de forma activa: ya sea como actor, como orador, como soldado o como espectador.⁷⁷ Según Goldhill, todos estos contextos hacen que la experiencia de ser “público” sea una experiencia básica de la democracia: “formar parte de un público es sobre todo *desempeñar el papel de ciudadano democrático*”.⁷⁸ En todo caso no puede olvidarse que, como afirma Loraux, “el teatro de Dionisos no está en el ágora”⁷⁹: es decir, es un fenómeno típicamente ateniense el haber creado un espacio propio para el teatro, así como otro para la Asamblea, la cual se traslada del ágora a la Pnyx aproximadamente por la misma época en que el teatro se ubica en su propio

⁷³ Lo cual no significa que durante los festivales no pudieran convocarse asambleas de urgencia (Pickard-Cambridge, 1968, 63).

⁷⁴ El carácter *agonal* que aparece en todos estos espacios es quizá lo que mejor resume esa *teatralidad* presente en la vida social ateniense.

⁷⁵ Según la expresión de Cartledge, 1997

⁷⁶ Goldhill, 1997.

⁷⁷ Un trabajo que se ocupa de aclarar los parecidos entre estos distintos espacios (sus estructuras físicas, su funcionamiento y su significación público-política) y otros cauces públicos de comunicación es Ober, 1989 (especialmente 127-155: “Public Forums of Debate and Communication”), distinguiendo: la Asamblea (*ekklesia*), el Consejo (*boule*), el Areópago, el tribunal popular (*dikasteria*), el rumor (*pheme*) y el teatro. Sobre los aspectos específicamente teatrales (sobre todo agonísticos) de las actividades públicas atenienses, como la práctica de la oratoria forense en los tribunales, véase Osborne (1985 y 1993) y Garner, (1987), y sobre el carácter “teatral” de la Pnyx véase Longo (1988, 24). Sobre la continuidad del teatro con el debate público véase también Dem., 21, 226-7

⁷⁸ Goldhill, 1997, 54.

⁷⁹ Loraux, 1999, 28-44, esp. 29-31. No pero, como matiza Vidal-Naquet (2000, 21) refiriéndose a las alusiones a la política contemporánea en las tragedias de Eurípides, a veces se encuentra muy cerca.

edificio, situándose ambos cerca pero fuera de los límites que la ciudad arcaica asignaba a la vida pública.⁸⁰

El propio estado democrático consideraba que los espectáculos teatrales revestían una importancia muy especial, lo cual se pone claramente de manifiesto en el esfuerzo que realizaba como patrocinador de los festivales, que no era menor que el que llevaba a cabo para preparar las campañas militares, pues ambas actividades se consideraban al mismo nivel.⁸¹ No en vano, las Grandes Dionisias tenían lugar al comienzo de la estación de navegación y, por tanto, al comienzo de dichas campañas.⁸² Este momento era importante también porque es precisamente a finales de marzo cuando, al empezar a ser navegables los mares, la afluencia de extranjeros en Atenas (por negocios o por placer) era mayor, y también es cuando tenía lugar el pago del tributo de la Liga Délica.⁸³ Otro rasgo que señala simultáneamente la profunda importancia que para el estado tenía la participación de todos los ciudadanos en los festivales dramáticos y el carácter fuertemente democrático de los mismos es el establecimiento del “Fondo Teórico”⁸⁴ para costear la entrada de los espectadores más pobres. Esta normativa es paralela a otra similar que quedó establecida en la época de

⁸⁰ A diferencia de lo que opina Loraux, quien insiste en que la tragedia no es “solamente política” o que “no se deja resumir en una representación controlada que la Ciudad quiere darse a sí misma”, la irreducibilidad de la tragedia a la política no entra necesariamente en contradicción con las lecturas históricas, sociales, políticas o antropológicas a que me he referido en la n.1: dichas lecturas abordan el estudio de ciertos aspectos “externos” (pero no sólo) de la tragedia pero no la reducen a ese aspecto específico. Y que en estas lecturas se afirme que la tragedia “refleja” la vida política y social de la comunidad no es irreconciliable con la idea, presente en Dupont, Loraux y Vidal-Naquet, de que este reflejo está deformado por la transformación que opera el propio género literario: sería pues un espejo “deformante”, o como dice Vidal-Naquet, un *miroir brisé*.

⁸¹ Saïd, 1997, 119.

⁸² Cartledge, 1997, 18. Cfr. Teofastro, *Caracteres*, III, 3.

⁸³ Sobre la presencia de extranjeros véase Esquines, *Contra Ctesifón*, 43; Demóstenes, *Contra Midias*, 74. Sobre la fecha del pago del tributo de Delos, cfr. Pickard-Cambridge, 1968, 58-9.

⁸⁴ Sobre algunas bromas curiosas en torno a estos Fondos Teóricos véase Plutarco (*Ensayos morales*, 1011b). No obstante no está del todo claro si este fondo existía ya en el s.V.

Pericles⁸⁵ (en los años 50 del s.V), a saber, el pago de una cantidad correspondiente (o menor) a una jornada de trabajo destinada a que los ciudadanos más pobres pudieran acudir a la Asamblea. Además, como medida paralela al establecimiento de los fondos teóricos, los cargos públicos (políticos y militares) eran objeto de retribución. Tal como lo afirma Pericles en su discurso fúnebre (Tuc., II, 35-46), se trata de una medida radicalmente democrática pues, amén de la igualdad formal que ya estaba reconocida, se pretende alcanzar una igualdad política real entre todos los ciudadanos, es decir, una generalización de la participación efectiva.⁸⁶

Además, la tragedia desempeñaba algunas funciones sociales básicas: era un momento de fiesta⁸⁷, de distensión y de descanso (Tuc., II, 38, 1), pero también era un ceremonial de culto.⁸⁸ De hecho, “en una sociedad como la griega, la experiencia religiosa no estaba reñida con el hedonismo y la percepción lúdica del mundo”.⁸⁹ A parte de que la tragedia misma puede considerarse como un gran ritual⁹⁰, antes y durante el desarrollo de la propia tragedia se realizaban numerosos rituales que contribuían a reforzar la cohesión social.⁹¹ Así, el festival

⁸⁵ Estos pagos eran algo peculiar y exclusivo de la democracia ateniense, en buena medida debido a que su carácter democrático no estaba reñido con (de hecho dependía de) una política imperialista que suponía para el estado la entrada de importantes ingresos (Finley, 1988, 103-26, y 1997, 51; Pseudo Jenofonte, 1.2). Plutarco (Per., 9, 2-3) atribuye también a Pericles el establecimiento del “fondo teórico” como uno de sus dispositivos para atraerse a las masas, algo que Olpiano (*Sobre Demóstenes, Olynth.*, I, 1, p.33) corrobora, y añade que también era una forma de paliar los abusos provocados por la venta de entradas dada la rivalidad que se existía para obtenerlas.

⁸⁶ Wilson, 1993.

⁸⁷ El ambiente festivo daba ocasión a que algunos prisioneros obtuviesen permiso para acudir al espectáculo, y por supuesto algunos aprovechaban para escaparse (Pickard-Cambridge, 1968, 59); sobre el teatro como fiesta, véase Cantarella, 1956, 47-50.

⁸⁸ Dupont (2001) pone el énfasis en ese carácter cultural de la tragedia.

⁸⁹ Iriarte, 1996, 5.

⁹⁰ Sobre la tragedia como *performance* ritual véase Dupont, 2001, cap.1 y Estearling, 1998.

constituye un conjunto de actos simbólicos, fuera y dentro del teatro, que la ciudad realizaba como un todo. En este sentido, es significativo que los poetas fuesen considerados maestros de la Hélade, pues el concepto de educación (en el sentido amplio recogido en la noción de *paideia*) supone también el crecimiento en el individuo de un sentimiento de pertenencia a una comunidad con cuyas tradiciones y valores se identifica, y que le permite adquirir conciencia de su propia responsabilidad política.⁹²

Los actos que tenían lugar fuera del teatro eran los siguientes⁹³: en primer término, una procesión de Dionisos⁹⁴, hasta un templo en las cercanías de la Academia, en el camino de Eleutera (y vuelta); esta procesión no pertenece a la representación dramática en sentido estricto pero concluye en el teatro; no obstante, ya aquí “la *polis* pone de manifiesto de forma global su identidad y su estructura”.⁹⁵ Un *proagon*, donde se daban algunos detalles de los dramas y se presentaba a los actores. Una segunda procesión, que culminaba en el sacrificio de toros y otras ofertas al dios y en la que participaban hombres y mujeres, ciudadanos y metecos; aquí puede decirse que empezaba el festival teatral propiamente dicho. Finalmente, tenía lugar la *komos*, que no está claro si era otra

⁹¹ Generalmente se distingue entre la ritualidad interna (los ritos que aparecen en el desarrollo mismo de la tragedia y que suelen estar en manos del Coro: cantos de himeneo, treno, peán...; véase Easterling, 1997 y 1990) y ritualidad externa (es decir, el concurso trágico mismo como parte de un ritual más amplio –“no era nada más que un elemento singular de un vasto conglomerado de actividades rituales festivas”, Longo, 1990, 15). Hay que tener en cuenta también cómo la tragedia *permite* algunos rituales tradicionales (Seaford, 1984 y 1985). En cuanto factor político, Kertzer (1983, 53-74) distingue cinco contribuciones básicas del ritual: provee una simbolización global de la organización social, proporciona legitimidad y solidaridad sin consenso, inspira la acción y fomenta una concepción del mundo particular.

⁹² Finley, 1997, 30.

⁹³ Una detallada y reciente descripción de todos estos procedimientos aparece en Moretti, 2001, 83-8.

⁹⁴ Esta procesión consistía en una “re-actualización del advenimiento original de Dionisos desde Eleuterio” y la escolta del dios estaba conformada por efebos (Pickard-Cambridge, 1968, 59-69). No obstante, esta procesión suponía cierta “suspensión” de la vida social normal, algo propio del culto dionisiaco (Pritchard, 1993, 9). Véase también Goldhill, 1987 (reimpreso en Winkler y Zeitlin, eds, 1990, 97-129).

⁹⁵ Wiles, 1999, 26.

celebración o simplemente la conclusión de las celebraciones. En cuanto a los actos que tenían lugar ya dentro del teatro, éstos comenzaban con una libación de los diez generales elegidos, seguida de la lectura de los nombres de aquellos que habían proporcionado algún bien a la *polis*.⁹⁶ Se mostraba el tesoro de la Liga de Delos⁹⁷ y, por último, tenía lugar el desfile de los huérfanos de guerra, que eran honrados por la población y que se comprometían a seguir el ejemplo de sus padres.⁹⁸ Todos estos actos preparaban al público a presenciar una representación que no podían recibir sino como profundamente significativa para la vida de la comunidad, en especial en lo que refiere a su relación con los dioses, con la moral pública y privada, y con el orden del mundo en general.⁹⁹

Estos actos se desarrollaban de manera colectiva, y la distinción entre participantes y espectadores fue borrándose progresivamente, lo cual contribuía poderosamente a la unión cívica. No obstante es importante no exagerar, como tradicionalmente se ha hecho, la cohesión que realmente (y no sólo como ideal o deseo) existía en la sociedad ateniense: en primer lugar estos festivales, tan importantes para la vida política, se realizaban en una atmósfera “políticamente” muy cargada.¹⁰⁰ De hecho, la mayor parte de las tragedias, y especialmente de las tragedias de Sófocles, fueron escritas durante la segunda mitad del s.V, es decir, una época atravesada por fuertes tensiones sociales internas y externas. Así, entre los años 60 y 50 hubo fuertes crisis internas que la guerra del Peloponeso no hizo

⁹⁶ Puede verse un testimonio en Esquines, III, 41-7.

⁹⁷ Que recordaba no sólo que Atenas lideraba la liga sino que además poseía la más potente flota del Egeo (y posiblemente de todo el Mediterráneo: Finley, 1997, 47). Al respecto véase también Goldhill, 1990, 97ss, y los testimonios de Isócrates, *De pace*, 82; *Eupolis*, *Poles*, Fr. 240k.

⁹⁸ Véase Goldhill, 1990, 98-106 y 1999. Contra la tesis de Goldhill de los festivales dionisiacos (y no sólo la procesión inicial, cuyo carácter patriótico es evidente) como propaganda ateniense véase Griffin, 1998, 46.

⁹⁹ Segal, 2001, 16.

¹⁰⁰ Pueden verse ejemplos en Dem., *De la corona*, *Contra Midias*; Esquines, *Contra Tesifón*; Andócides, *Contra Alcibiades*; Ateneo, XII, 534c.

sino exacerbar, de modo que, si la tragedia contribuye a reforzar un *ideal* de cohesión social, no hay que olvidar que también tematiza, representa y a veces exacerba el riesgo siempre presente en la sociedad ateniense de conflicto interno o de guerra civil.

2. La tragedia como instrumento de reflexión política

2.1. La tragedia como representación de la ciudad

La tragedia constituía un instrumento por medio del cual la ciudad se *representaba* a sí misma y de cara al exterior¹⁰¹: es “la ciudad que se convierte en teatro, que se escenifica a sí misma ante el conjunto de ciudadanos”.¹⁰² En tanto que ritual, la tragedia constituye “un medio para decir en lenguaje político lo que un antropólogo –o un historiador- expresa en un lenguaje preciso”.¹⁰³ De ahí que fueran, como ya se ha dicho, los propios ciudadanos (y los metecos con limitaciones) los que estaban encargados de su organización y representación: sólo posteriormente estos detalles quedarían en manos de profesionales y no de cualquier ciudadano.¹⁰⁴ Por ejemplo, la ciudad se representaba de forma muy ostensible en la disposición misma del público.¹⁰⁵ Así, cada tribu se sentaba en una de las diez zonas (*kerkides*) del teatro en torno a los asientos del Consejo.¹⁰⁶

¹⁰¹ Dicha autorrepresentación aparece ya en la procesión inicial (Wiles, 1999, 26) y en la estructura misma del teatro (sobre el teatro como “metáfora de la ciudad” véase Longo, 1988 y 1989).

¹⁰² Vernant/Vidal-Naquet, 1989, 23.

¹⁰³ Strauss, 1985, 23.

¹⁰⁴ Durante el gobierno de Demetrio de Falero (317-307) los *agonothetes* ponen fin al sistema de la coregía, los poetas dejan progresivamente de “producir” sus obras y los actores profesionales terminan siendo más famosos y acaparando más atención que los poetas mismos (lo cual contribuye no poco a que se produjeran tragedias de menor calidad y a recurrir a las reposiciones).

¹⁰⁵ Sobre la significación social y política de los asientos en el teatro véase Ober (1989, 152ss), quien subraya el carácter igualitario de los asientos tanto en la Asamblea como en el teatro.

¹⁰⁶ Pickard-Cambridge, 1968, 270.

Los huérfanos de guerra que habían alcanzado la efebía¹⁰⁷ tenían un sitio honorífico y podían, después de una votación, convertirse en embajadores. Los cargos públicos tenían una plaza reservada: en los lugares más dignos (*proedriai*) se ubicaban aquellos a los que la ciudad quería honrar¹⁰⁸, así como el sacerdote de Dionisos, los arcontes y, al menos con el andar del tiempo, los generales (si bien *Caballeros*, 573ss). Por su parte, los miembros de la *Boulé* se sentaban en la *boulentikón*, de modo que por este medio se conseguía representar la organización administrativa de los *demos* puesto que dichos miembros procedían de las diez tribus atenienses. Pero, por otro lado, haciendo explícita la importancia política del Consejo, se representaba además la organización política (democrática, pues la *Boule* es la institución de la democracia clisténica por excelencia) del estado. Además, el Coro entra en la escena (*párodos*) siguiendo el mismo camino que seguían los ciudadanos al entrar en el teatro, lo cual refuerza la identificación del público con la parte interpretativa de la acción dramática que corresponde al Coro, sin por ello pretender recuperar la idea de Schlegel del Coro como “espectador ideal”. Dicha idea fue recogida por Nietzsche, que la desarrolló en su *Origen de la tragedia*, pero denostada por el gran Wilamovitz, y establece que el poeta muestra en las reacciones del Coro cómo quiere que su público conciba cuanto está aconteciendo en escena. La mirada del Coro sería, según esta teoría, la guía para el público real de la obra y el vehículo por el cual el poeta trasmite su doctrina, algo que resulta imposible de sostener para la mayoría de las obras conservadas: porque no parece que haya un “mensaje” concreto que transmitir en las tragedias y porque, de haberlo, éste puede ser transmitido tanto por boca del

¹⁰⁷ No se sabe si todos los efebos, como “grupo de edad”, tenían un sitio especial (Goldhill, 1997, 59). Esto no sería extraño dada la íntima vinculación de la tragedia con los ritos ligados a la efebía (algo que se pone de manifiesto en la cantidad de efebos que protagonizan obras como Hipólito, Ion o Neoptólemo; Vernant/Vidal-Naquet, 2000, cap.7), lo cual es significativo pues la efebía significa la entrada en la edad adulta y, por tanto, la entrada en la vida política y militar. Sobre la tragedia como la canción originaria del efebo véase Winkler, 1990, y contra su tesis véase Vidal-Naquet en Vernant/Vidal-Naquet, 1992, 247-9 y, especialmente, Griffin, 1998, 43-5.

¹⁰⁸ Estos sitios los asignaba el estado (Pickard-Cambridge, 1968, 268-9).

coro como de cualquier otro personaje, e incluso mediante la peripecia dramática misma.

Por otra parte, en las Grandes Dionisias se daban cita alrededor de 14.000 ciudadanos, además de algunos extranjeros (invitados, curiosos, y en ocasiones embajadores en el desempeño de algunas importantes funciones públicas), de modo que constituían el evento ateniense que conseguía reunir el mayor número de gente.¹⁰⁹ En este sentido, las Grandes Dionisias sólo son comparables a las Grandes Panateneas, que se celebraban cada cuatro años y que eran, igualmente, un evento en el que participaba toda la ciudad y que tenía como fin (homólogo al de la tragedia) la representación de la ciudad de Atenas ante sí misma y hacia el exterior, es decir, se realizaba la apertura al mundo helénico del espíritu ateniense mediante la manifestación de su liderazgo cultural, militar, político y económico.

Los aspectos propiamente teatrales a los que ya me he referido (el boato, la música, el vestuario, la danza, la parafernalia, los símbolos: el todo del montaje de la obra) contribuyen a intensificar la conciencia en el público de la seriedad de las representaciones.¹¹⁰ Pero el modo en que se busca, mediante la representación trágica, la formación de una identidad política propia¹¹¹ es a través de un examen profundo de la *polis*, ya sea para que la propia *polis* se autoconfirme, ya sea para que se autocuestione.¹¹² Los festivales constituyen un ceremonial social o un

¹⁰⁹ E incluso, si se exceptúan quizá grandes batallas y las Olimpiadas, de todo el mundo helénico (Goldhill, 1997, 58).

¹¹⁰ De hecho hay que tener en cuenta que los propios poetas se ejercitaban tanto en la coreografía y la dirección como en la composición musical y la interpretación; Esquilo representó a Clitemnestra con setenta años, y se recuerdan los bailes de Sófocles en el papel de Nausícaa (véase sobre estos aspectos Plutarco, *Sobre el escuchar*, 468). Albiní hace un examen detallado en relación con el *Agamenón* sobre cómo todos los aspectos del espectáculo contribuirían, junto con las palabras, al conjunto del espectáculo (1991, 50).

¹¹¹ Sobre la formación de la identidad ateniense véase Loraux, 1981. Goldhill (1987) se refiere a las Grandes Dionisias como un festival cuyas características principales están “profundamente involucradas en el sentido que la ciudad tiene de sí misma”.

¹¹² Este examen es una consecuencia del carácter transgresivo de la tragedia: “la tragedia es, en un sentido, el contrario de la comunidad cívica (...) una crisis, negativa o positiva, después de la cual ningún héroe es igual a sí mismo”.

“drama social”, y el público podría considerarse, tal como Goldhill lo hace, “la mirada cívica” (*the civic gaze*).¹¹³ A esta “mirada cívica” se somete, sobre todo, la representación más importante de la tragedia: la representación del conflicto, sobre todo del conflicto entre diversos individuos o entre un individuo y otros organismos sociales más amplios.¹¹⁴ Esta tensión refleja, en buena medida, el riesgo siempre permanente de guerra civil, pero también es un reflejo de una actividad contradictoria o, cuando menos, problemática que era característica de la ciudad de Atenas: por un lado, la ciudad otorgaba honores y cargos en función del mérito personal, de modo que establecía importantes diferencias de acuerdo con un criterio fuertemente meritocrático, el cual en ocasiones se solapa con un aristocratismo arcaico pero todavía muy presente en el discurso común; pero por otro lado, Atenas presume de defender un igualitarismo democrático radical. Esta tensión es, muchas veces, la base sobre la que se configura el conflicto que es la característica más general (aunque no universal) de la tragedia.¹¹⁵

Al auto-representarse, la ciudad encuentra en la tragedia tanto motivos para elogiarse como motivos para censurarse: “As the religious thought of an earlier era was yielding to judicial and political thought, and as older heroic ideals were being supplanted by a rationalistic view of man, tragedy’s function in fifth-century Athens was, in part at least, to expose and explore these cultural

¹¹³ Goldhill, 1997, 57. Sobre el concepto del conflicto político como drama social véase *inter alia* Turner, 1974, esp. 37-42, y sobre la importancia del trabajo de Turner para la historia antigua véase Ober/Strauss, 1990, 245. Turner distingue cuatro fases en la acción ritual: infracción, crisis, acción reparadora y reintegración o reconocimiento de la imposibilidad de reparar el daño (véase Turner, 1974, esp. 37-42). El artículo de Strauss (1985, esp. 73ss) sobre las sesiones de la Asamblea en tanto que procesos ritualizados presenta algunas ideas importantes que pueden aplicarse igualmente a las representaciones teatrales.

¹¹⁴ Katz, 1994, 93ss.

¹¹⁵ Cfr. Wiles, 1999. Hay que insistir en que esta lectura “política” no excluye (aunque deje de lado) otros aspectos, por así decir intemporales, que hacen al género especialmente valioso: así, como afirma Loraux (1999, 120-137), el espectador de un drama teatral por encima de ciudadano se descubría mortal (es decir frágil, emotivo, etc). Un autor que ha identificado en la tragedia de *Antígona* las estructuras de subordinación que existían de hecho en la *polis* ateniense es Citti quien, en su artículo de 1976, hace una lectura marxista de la obra y concluye que ésta refleja la ideología de la clase aristocrática.

displacements, *either by affirming* traditional values and concepts *or else by questioning* their continued validity” (Santirocco, 1980, 180). De tal manera que la ciudad *se sirve* del drama, como afirma Froma Zeitlin, del mismo modo que *se sirve* de las mujeres: el drama “es útil para su sociedad, y al mismo tiempo es potencialmente subversivo y destructivo.”

2.2. La tragedia como celebración de la ciudad

Una forma que asume esa auto-representación consiste en lo que puede llamarse la *auto-celebración* de Atenas¹¹⁶, una autocelebración de la ciudad que, sin embargo, y como se puntualizará después, queda muy lejos del elogio narcisista propio de la poesía arcaica.¹¹⁷ En este sentido, se diría que el espectáculo en que consistía el teatro era en buena medida una ostentación que los atenienses realizaban, para sí mismos y para los visitantes extranjeros¹¹⁸, de sus propios méritos: de su orden cívico interno, de su poderío militar o de su liderazgo social y moral.¹¹⁹ Uno de los especialistas que ha defendido esta tesis con más

¹¹⁶ “Estos rituales [los que se van a ver a continuación] eran entendidos como celebraciones de la *polis* y de su ideología, y constituyen el marco inmediato de las obras” (Longo, 1990, 16). Segal (2001, 19) afirma que la tragedia es una especie de “espejo” en el que la ciudad se mira desde la perspectiva de toda la tradición heroica y los valores e ideales de conducta cristalizados en los mitos.

¹¹⁷ Iriarte, 1996, 8. Véase más adelante (*ib.*, 12) cuando afirma que Píndaro era el máximo exponente de la lírica y representa el ideal de la *eugeneia*, es decir, el máximo triunfo (la victoria en el combate) se consigue gracias a la educación técnica de ciertas dotes naturales que se poseen por nacimiento. La buena cuna es, así, una condición necesaria de la virtud. En la tragedia, sin embargo, aparece el reverso de la *eugeneia*: lo que se hereda es la culpa o la maldición familiar (así la saga de los Atridas, de los Labdácidas), y la tragedia estaría más comprometida con la democrática *paideia* que con la aristocrática *eugeneia* o, como se verá después, con una nueva concepción de la *eugeneia*.

¹¹⁸ Los concursos trágicos también tenían una importante proyección internacional: estaban abiertos a los residentes extranjeros tanto como a los visitantes esporádicos, e incluso atraían numerosos visitantes que acudían *ad hoc*. Así pues se trata de un ejercicio de celebración dirigida tanto al interior como al exterior.

¹¹⁹ Sobre los festivales como ideología cívica véase también Goldhill, 1987. Sobre este liderazgo intelectual, político y económico de Atenas véase especialmente Ostwald, 1992. Dejando a un lado a Eurípides, que tampoco acaparó gran éxito en su momento, Cohen (1961, 123) también encuentra que el teatro “lejos de ser un elemento de desmoralización, aporta a los ciudadanos

convicción es Connor, quien sostiene que el festival en que se representaba la tragedia incluía un ritual de integración (donde se celebra la anexión de la ciudad de Eleutera) y una celebración de la libertad cívica y del poder de que gozaba Atenas en aquel momento.¹²⁰ Así, en la *orchestra* se mostraba el tesoro de la Liga de Delos, constituido por el tributo que los estados miembros debían pagar (en principio como un fondo común y, después de que Atenas lo trasladase a su propio suelo por razones de seguridad, como un tributo de protección). En este espíritu de autocelebración se comprende que en cada representación tuviera lugar un desfile de los huérfanos de guerra con el equipamiento hoplita que la ciudad les había suministrado. Además, al principio de la representación los estrategos (magistrados electos que se ocupaban fundamentalmente de asuntos militares) realizaban unas libaciones y, en cada festival, se celebraba la proclamación de los honores a los personajes (atenienses o no) que por sus servicios a la *polis* de Atenas lo habían merecido. Mediante este procedimiento de *distinción*, la *polis* consigue canalizar el conocido espíritu agonal homérico (la búsqueda individual de *time*) hacia el beneficio común.

En cuanto al contenido mismo de las tragedias, la celebración más obvia de la ciudad se realiza por medio de panegíricos, de los que las tragedias conservadas proporcionan buenos ejemplos.¹²¹ Además existen todo tipo de alusiones que permiten considerar el género trágico como “atenocéntrico”.¹²² Pero lo más interesante, a parte de estas alusiones que muy a menudo fuerzan o

una sólida confortación y razones suplementarias para creer en la gradeza y la solidez del edificio constituido por la democracia”.

¹²⁰ Connor, 1989, 17-23. Los atenienses eran muy conscientes de estar a la vanguardia política y, sobre todo, intelectual del mundo helénico (“Afirmo (...) que nuestra ciudad en conjunto es una lección para Grecia”, dice Pericles en Tuc., II, 41; cfr. Platón, *Prot.*, 337d y Her., I, 60), y esta visión era compartida también por sus adversarios (como se colige del discurso de los corintios ante los espartanos en Tuc. I, 70).

¹²¹ Se pueden ver ejemplos en *E.C.*, 668-719 y *Los persas*, 231-45; pueden verse otros en Butts, 1942.

¹²² Véase p.ej. *Ajax*, 134-5 y 1220-22; *Troy.*, 208-9; *Ifig. Táuride*, 1459-69; Hall, 1997, 100-3.

modifican sin más los mitos tradicionales, es ver cómo el contenido de la tragedia contribuye a afirmar ante los espectadores, es decir ante la ciudad, el mundo político y social en que viven¹²³: por un lado, la supremacía de Atenas sobre las otras comunidades helénicas o sobre los bárbaros¹²⁴; por otro, la supremacía de los ciudadanos atenienses sobre los excluidos del poder: los esclavos y las mujeres. En general, la supremacía de Atenas sobre los que, con Aristóteles, dirían que son inferiores (o esclavos) por naturaleza. Así, la tragedia define o, más bien, *produce y reproduce* la ideología dominante del ciudadano de la *polis*.¹²⁵ De ese modo, Atenas no ve a sus esclavos como agentes pues prácticamente nunca actúan y, aunque sí ve a sus mujeres como agentes, no las ve como sujetos civiles sino como sujetos estrictamente domésticos.¹²⁶ En el plano exterior, Atenas se autodefine por su poderío militar y por ostentar algunas virtudes¹²⁷ que están ausentes en otras poblaciones helénicas o bárbaras, y su experiencia básica como comunidad es la *independencia*. Una independencia de la que los atenienses han cobrado conciencia de una forma traumática mediante el episodio de las guerras médicas. En el plano interior, sin embargo, la ateniense se autodefine como una sociedad democrática, es decir, una sociedad donde existe libertad política y, en este sentido, su experiencia básica es la *exclusión*¹²⁸ (en la medida en que la

¹²³ La tesis de Hall (1997) es, precisamente, que este discurso auto-afirmativo se encuentra “desafiado”, en formas que se verán posteriormente, por la aparición de otras formas de expresión que vehiculan las voces de los excluidos (y esto gracias, precisamente, a que el género es *polifónico*).

¹²⁴ Al respecto véase fundamentalmente Hall, 1989.

¹²⁵ Citti, 269-71; Goldhill, 1997, 67.

¹²⁶ Iriarte, 1996, 7.

¹²⁷ La inteligencia natural, la astucia, el amor a la patria, la vida de cara al público, la igualdad, el respeto a la tradición y, en general, su sentido del “placer de vivir” (Romilly, 1979, estudia atentamente la *douceur* entre los atenienses) son algunas de las virtudes que, según el Pericles de Tucídides (II, 35-46), caracterizan al pueblo ateniense. Dichas virtudes se fomentan por la práctica de la endogamia, que es consecuencia de la limitación de la ciudadanía impuesta por las leyes de Pericles de 451/0 (Loraux, 1981).

¹²⁸ La *polis* constituye un tipo de “orden cívico” conformado por oposiciones: entre inclusión/exclusión (los límites de la ciudad están conformados por la tierra cultivada que la

ciudadanía, es decir la posesión de los derechos democráticos, es algo al alcance de una minoría).¹²⁹ De ahí que las oposiciones ateniense/no ateniense, griego/bárbaro¹³⁰, hombre/mujer y libre/esclavo desempeñen un papel tan importante (aunque a veces, como se verá en el siguiente apartado, también ambivalente) en la tragedia.

2.3. *La tragedia como forma de crítica*

El hecho aquí enunciado de que la tragedia es entre otras cosas una institución política no debe conducir a lo que sería una grave confusión, a saber: que la tragedia esté inextricablemente unida a la vida política de la comunidad no significa ni que la tragedia tenga que ser un simple eco o un reflejo¹³¹ de las discusiones y preocupaciones de la ciudadanía, ni que suponga siempre un elogio permanente del poeta a unos ciudadanos complacientes, ni que sirva en ningún sentido interesante a las facciones que se sabe se enfrentaban en la ciudad.¹³² La tragedia no tiene, pues, “mensaje político” alguno. O más bien: puede resultar obvio que en *Las troyanas* aparece una dura crítica a los atenienses que acaban de

rodea, y más allá están los dioses, los pastores, los bárbaros, los efebos que realizan su ritos de paso...), entre dominante/dominado (los hombres sobre las mujeres –y provisionalmente los jóvenes-, los libres sobre los esclavos, los hoplitas sobre los otros cuerpos militares, los adinerados sobre los artesanos), o entre lo mutable (los magistrados) y lo inmutable (las magistraturas); Vernant-Vidal-Naquet, 1989, cap.8.

¹²⁹ Los mitos relativos a la *autoctonía* de los atenienses (los mitos que aluden a hombres nacidos de la tierra) contribuyen poderosamente a reforzar simbólicamente las ideas de independencia del exterior y de limitación de la ciudadanía en el interior, esto último especialmente mediante la exclusión mítica (ideal, no real obviamente) de la mujer de la reproducción de ciudadanos legítimos (Loreaux, 1993, 37-71). Que las comunidades tienen que ser pequeñas para que puedan funcionar es algo que Aristóteles considera básico (*Pol.*, 1326b3-7).

¹³⁰ Según Vidal-Naquet (1997) no hay ninguna tragedia conservada donde la oposición griego/bárbaro o ciudadano/extranjero no desempeñe un papel importante.

¹³¹ Aquí viene al caso mencionar de nuevo la metáfora de Vidal-Naquet (2002): es un “espejo quebrado” (*miroir brisé*).

¹³² Algunos personajes atenienses (Antifonte, Critias) que se mantenían al margen de la discusión pública por estar en contra del sistema democrático fueron importantes autores de tragedia, y emplearon este medio para poner al descubierto los límites de la democracia de un modo que no hubieran podido hacerlo en la Asamblea (Ugolini, 2000, 18).

perpetrar los horribles crímenes de Melos¹³³; es, pues, claro que la tragedia plantea problemas que eran acuciantes en la sociedad ateniense del siglo quinto. Pero no puede buscarse una única clave interpretativa (y mucho menos una única clave interpretativa *política*) para todas las tragedias conservadas o para aquellas de las que tenemos noticia.¹³⁴ Distintos ideales, distintas concepciones, distintos puntos de vista pueden estar reunidos en una misma tragedia, pues la tragedia está animada, en buena medida, por el “espíritu de la contradicción”. Por ello las tragedias no son en absoluto un reflejo de las discusiones cotidianas de la Asamblea ni sirven a fines propagandísticos que puedan ser rastreados con perspectivas de éxito: más bien se preocupan por el hombre en general, y sobre todo por el hombre en sus relaciones y tensiones con la comunidad en que vive (la familia, el estado). Pero no hay una relación estricta entre personajes y temas concretos de la tragedia con personajes y temas concretos de la sociedad ateniense. Y esto que afirmo de la tragedia en general es, de una forma mucho más obvia, válido para las tragedias de Sófocles.

Algunas excepciones a esta regla pueden ayudar a verla más clara: es decir, estas excepciones la confirmarán en la medida en que se explique por qué no son excepciones. Para este propósito podría servir la referencia que hace un momento se ha hecho a *Las troyanas*¹³⁵, pero los ejemplos que proporciona Esquilo son quizá más interesantes por cuanto parecen más *excepcionales*. Esquilo ha sido considerado por la crítica el inventor de la tragedia¹³⁶, y su obra está fuertemente

¹³³ Murray, 1966.

¹³⁴ El título del libro de Dupont (2001), *L'insignifiance tragique*, es muy elocuente al respecto.

¹³⁵ O también las llamadas tragedias patrióticas de Eurípides cuya perspectiva pro-democrática ha sido cuestionada últimamente (p.ej. en la introducción de Scully a su versión de *Las Suplicantes*, cfr. págs. 10-18) pero que, en todo caso, reflejan un vínculo estrecho, aunque crítico, con los problemas y discusiones más actuales del momento, especialmente en relación con el comportamiento de los atenienses en la Guerra del Peloponeso.

¹³⁶ El mismo título de la obra de Murray lo pone de manifiesto: *Aeschylus: The Creator of Tragedy*, Oxford, 1940. Sobre las posibles interpretaciones políticas de su tragedia véase Vidal-Naquet, 2000, 18-19.

ligada al contexto en que se escribe y representa.¹³⁷ Este contexto se caracteriza por ser “transicional”, es decir, por vivir la transición a un régimen democrático sólidamente establecido, y por conservar una conciencia viva de las victorias atenienses frente a los persas (años 490, 480 y 479).¹³⁸ Se trata, pues, de dos acontecimientos que dan lugar a una fuerte conciencia de libertad interna (esto es, la libertad política ligada a la democracia) y de independencia externa, y estos dos “descubrimientos” son entre sí inseparables. En cuanto al primer fenómeno, no hay duda de la contribución de Esquilo pues participó en las campañas militares; esto quedó reflejado de forma muy particular en la descripción que en *Los Persas* da de la batalla de Salamina. Otra referencia histórica aparece en *Las Fenicias*, donde se evoca la reciente destrucción de la Acrópolis a mano de los persas. Pero del segundo fenómeno, la transición hacia una democracia más extendida, también quedan algunos reflejos en su obra: en *Las Suplicantes* (v.604) se lee una alusión positiva al poder del pueblo¹³⁹, así como se reflejan los procesos democráticos de decisión peculiares de Atenas, mientras que en *Las Euménides* se representa la bendición de Atenea a la renovación de la institución del Areópago, lo cual parece representar la aprobación del poeta a las reformas de Efialtes realizadas cuatro años antes de la representación de dicha obra (en 462 y 458 respectivamente).¹⁴⁰ Por más que estas alusiones son bien conocidas por la crítica,

¹³⁷ Ver Adrados, 1980, parte II, cap.1.

¹³⁸ Según Iriarte (1996, 17), para comprender el nacimiento de la tragedia hay que comprender también el régimen tiránico, que ella caracteriza como un “régimen de mediación” o una “solución de emergencia” y en todo caso imperfecta que trata de conciliar grupos sociales y culturales alejados. El tirano opera en un contexto donde las instituciones democráticas ya están en marcha y dota de poder al pueblo (de ahí también el origen popular de la tragedia) y a la ley, siendo esto sucesivamente fuente de su éxito y de su ocaso. La ambigüedad del tirano se corresponde pues con la ambigüedad de la tragedia y del héroe trágico. No obstante, la tradición concede a Solón ser el verdadero representante del carácter conciliador y por tanto impulsor de la democracia (véase p.ej. Cohen, 1961, 33-38).

¹³⁹ Ésta sería la primera vez que aparecen unidos los términos *demos* y *kratein* (Vidal-Naquet, 2002, 53).

¹⁴⁰ Esta es la interpretación que sostienen Mazon (1935, XVI-XVIII) y Meier (1991, 131-174) y a la que se opone firmemente Dupont (2001, 53-59). Un estudio detallado del reflejo de

nadie diría que “la clave” interpretativa de estas obras sea o se agote en estas referencias a las vicisitudes políticas contemporáneas: su alcance es mucho más general y ni siquiera hay que tenerlas en mente cuando se lee la tragedia: ni siquiera una tragedia “histórica” como *Los Persas* tiene que ver con el interés por la verdad sobre el pasado, es decir con la historia propiamente dicha, sino que más bien la convierte en “mito” para adecuarla al escenario y plantear allí el “eterno conflicto” entre *hybris* y *sophrosyne*.¹⁴¹

Lo general es, pues, el centro de atención del poeta trágico: la tensión entre el poder de la comunidad y el poder del individuo o de la familia, lo masculino frente a lo femenino, lo propio frente a lo extraño, lo humano frente a lo divino, así como otros problemas generales como la amistad, la traición, el crimen o la ley. Generalmente estos temas no se presentan aislados, y el poeta tampoco propone una solución obvia o una preferencia maniquea por una postura u otra. El poeta, más bien, se deleita en el propio conflicto. Es precisamente este carácter general o, como diría Aristóteles (*Poética*, 1451a36-b7), este examen de los “tipos” humanos, lo que permite a la tragedia ser un instrumento fundamental de crítica. Este carácter general se pone de manifiesto también en el recurrente recurso en la tragedia a las *gnomai*; éstas expresan verdades generales, y generalmente admitidas, sobre la vida, el hombre y la política.¹⁴² Así, mediante las *gnomai* se marca el continuo paso, operado en la tragedia, de lo particular a lo general, del sufrimiento de un individuo (el héroe) al sufrimiento de toda la humanidad. Así es por tanto posible que la tragedia suscite piedad y temor en los espectadores: lo que le ocurre a un individuo no puede ser pasado por alto por el resto. En este sentido también es muy importante la frecuente aparición del diálogo lírico denominado *kommos*, cantos presentes en

acontecimientos históricos en las tragedias, especialmente en las esquilas, aparece en Degani (1979) y en Diano (1969).

¹⁴¹ Ehrenberg, 1954, 16-19.

¹⁴² Romilly, 1995, 46-59.

todas las tragedias, donde el personaje y el coro (el individuo y la comunidad, lo particular y lo general) se unen en el dolor: de nuevo aquí se presencia el salto de lo particular a lo general con toda naturalidad.

El alcance general de los temas y de la forma de abordarlos típica del género hacen posible que la representación trágica sea también un instrumento por medio del cual la ciudad no solo se celebra (como ya se ha apuntado) sino que también cuestiona su propia forma de vida y los valores que la enmarcan. Dicho ejercicio de autocrítica es posible porque el planteamiento general de los temas permite la creación de una *distancia* entre la obra y las circunstancias particulares de los espectadores que es condición *sine qua non* del ejercicio del juicio.¹⁴³ Esta distancia perdura aun cuando, siguiendo el desarrollo de la trama, los espectadores se identifican con los personajes (que según Aristóteles hace posible la *catarsis* de las pasiones), pues dicha identificación se produce en un marco de una *ficción*. Así, la relación que la tragedia establece con el espectador está atravesada por una tensión entre la identificación y la distancia del público (o del lector) con las vidas que imita la obra.

Otros rasgos estilísticos¹⁴⁴ contribuyen a crear una distancia entre la tragedia y el conjunto de ciudadanos: hay que mencionar en primer lugar la convención genérica de situar la acción en un espacio mítico y en un tiempo pasado. En este sentido, el teatro (como sitio real donde se representan, se invierten o se niegan otros sitios reales de la cultura) puede considerarse una *heterotopía*.¹⁴⁵ La ubicación del espacio y del tiempo trágico en un pasado mítico

¹⁴³ “Pero es precisamente porque mantiene cuidadosamente la actualidad a distancia por lo que la tragedia puede ser la ocasión, para la democracia ateniense, de adoptar respecto a sí misma una distancia crítica, de articular sus conceptos y, al confrontarlos con los valores heroicos, de convertirse en el lugar donde se elabora un verdadero arte político” (Saïd, 1997, 130).

¹⁴⁴ Estoy siendo necesariamente general al referirme a los rasgos estilísticos de la tragedia, pues mi objetivo no es tanto hacer un análisis exhaustivo de la misma sino de examinar sólo su potencia crítica.

¹⁴⁵ Este concepto foucaultiano ha sido adoptado en este sentido por Wiles, 1999, 3, pero puede leerse Foucault, 1987, 46-9, y una referencia explícita al teatro como heterotopía en la pág.48. También Foucault, como Vidal-Naquet, se sirve de la metáfora del espejo (pág.47).

suponen cierto arcaísmo, que en una sociedad tradicional conlleva autoridad y buena parte de idealización. Esta impresión se refuerza además con la elección de personajes nobles que además, como tales, ya no quedaban en la democrática Atenas (reyes, reinas, princesas, príncipes).¹⁴⁶ Pero, al situar la acción en *otro* espacio y tiempo, distintas circunstancias que *no se podrían* imaginar en la democrática Atenas, *pueden* imaginarse en el espacio y el tiempo míticos. Esta convención está, pues, cargada de potencia crítica: la helenista Froma Zeitlin, por ejemplo, ha estudiado muy detalladamente cómo Tebas constituye una anti-Atenas, siempre en riesgo de *stasis*, mientras que Atenas se configura como un lugar de integración y de resolución de conflictos.¹⁴⁷ Argos, por su parte, ha sido estudiada por Dupont¹⁴⁸ como una ciudad/no-ciudad, es decir una ciudad plástica: a veces se parece a Atenas por su unanimidad, a veces a Tebas por su división. Otras veces la tragedia se ambienta en escenarios todavía más abstractos y alejados respecto de la ciudad real, o incluso en los mismos márgenes de la civilización: en Troya, Aulis, Táuride, Egipto, el Cáucaso, en una gruta de Lemnos o en un campamento bajo las murallas de Troya. Este ejercicio de la imaginación es esencial para que pueda decirse que una sociedad se enfrenta a sus propias convenciones, ya sea para confirmarlas o para rechazarlas.

Otros instrumentos que crean distancia entre la obra y el espectador son la máscara y el vestuario de los actores: es obvio que ambos elementos acentúan la distancia del espectador con su vida cotidiana y, de este modo, contribuyen a su manera a dotar a la tragedia de una atmósfera más “elevada”.¹⁴⁹ El vestuario y la

¹⁴⁶ No hay contradicción entre el tirano Teseo y la democracia reinante en *Las suplicantes* o en *Edipo en Colono*, o entre la tiranía de Creonte y la necesidad de escuchar al pueblo y al consejo de ancianos en *Antígona* (como tampoco hay contradicción en *Arist.*, *Pol.*, I entre la idea de que la *polis* existe por naturaleza y el hecho de que un determinado legislador sea quien la constituye).

¹⁴⁷ Zeitlin, 1990, esp.144-50. Sobre Tebas véase también Vernant/Vidal-Naquet, 1989, cap.8 y Vidal-Naquet, 2000; sobre Atenas que, al aparecer en escena, se muestra “una et unanime”, véase Vidal-Naquet, 2002, 74.

¹⁴⁸ Dupont, 2001, 41.

¹⁴⁹ Albin, 1991, 75. Vara Donado (1996, 63-5) cuestiona que se usase máscara en el teatro del siglo V a.C., pero se encuentra bastante aislado al sostener esta opinión.

máscara tenían que colaborar también con la ficción trágica para identificar a los personajes, pero en todo caso su suntuosidad los alejaba completamente del mundo real y cotidiano y los encasillaba claramente en un mundo simbólico o de ficción.¹⁵⁰ El uso de la máscara podía entrañar algunas dificultades: impone cierto estatismo emocional en los personajes pues los actores no tienen flexibilidad para cambiar su gesto. No obstante, esta misma inalterabilidad del gesto contribuye a crear una ficción de impasibilidad¹⁵¹ que, entre los griegos, era un síntoma de nobleza y virtud, es decir, de autocontrol.¹⁵² También hace que las palabras suenen más lentas, más rotundas y, en definitiva más graves, lo cual también acentúa la gravedad propia del género.¹⁵³ El tono elevado y la composición poética misma, escrita en un lenguaje arcaizante, contribuían en gran medida también a enfatizar la distancia entre el público y la obra.¹⁵⁴

Pero, sobre todo, la distancia que abre un espacio a la visión crítica de la materia mítica y las convenciones sociales sobre las que opera el poeta se crea en la producción misma de la obra poética: la complejidad de lenguaje y trama de la tragedia imposibilita pensar el género sin escritura. Así, en el momento creativo,

¹⁵⁰ Lloyd-Jones, 1970, 3-4.

¹⁵¹ Pero tampoco es cierto que, a pesar de la máscara, los personajes sean impasibles: el lenguaje mismo en que se expresan está lleno de patetismo. Vickers (1973, 70ss) demuestra que en la tragedia la expresión del sufrimiento se hace evidente de forma directa y desinhibida: “la presentación directa del sufrimiento y la respuesta automática de compasión son evidentes en la tragedia griega. Esto es verdad respecto de todas las obras de Sófocles (*ib.*, pág. 76).

¹⁵² Albini, 1991, 78; Pickcard-Cambridge, 1968, 141. Según Lucas (en su edición de la *Poética* de 1968, 110) que el personaje, por medio de la máscara, es generalizado tanto física como espiritualmente: de ahí que la tragedia se ocupe de “tipos” humanos.

¹⁵³ Una ventaja obvia de la máscara es que permite a un mismo actor representar diversos personajes (Walcot, 1976, 57).

¹⁵⁴ Degani (1979, 256) dirá que la tragedia se expresa en “forme sfumate” y Segal (1982, 136), dice que el poeta no habla en una lengua transparente. No obstante, hay que tener en cuenta que los actores se expresaban en un ritmo no del todo lejano al que se empleaba corrientemente (el trímetro yámblico) a diferencia del Coro, que cantaba, danzaba y se expresaba en un lenguaje cercano al dialecto dórico: así puede verse, p.ej., en la párodo de *Antígona* el predominio de la letra “alfa” y el uso de epítetos que recuerdan el lenguaje de la epopeya.

es decir, el momento privado en que el poeta *escribe* las obras, éste goza de una relativa independencia de su público.¹⁵⁵ La posterior representación pública (oral) de la obra crea, por su parte, una ulterior distancia frente a la obra misma (frente al texto escrito).¹⁵⁶ La propia escritura supone un avance en la dirección crítica: a diferencia del lenguaje formular de la epopeya y, en menor medida, de la lírica oral, la escritura es “una incitación, una ayuda, a lanzarse más allá de los límites familiares del saber, de la experiencia o del lenguaje”.¹⁵⁷

De modo que el espectáculo trágico pone a la ciudad frente a un espejo (deformante) que la obliga a verse con toda su gloria y con todas su miserias. Este espejo no le devuelve su imagen exacta sino una elaboración, en buena medida abstracta, en buena medida estética, de sí misma. La tragedia, al ser *mimesis* de la vida y de las acciones, no es un retrato, una representación fidedigna, sino que asimila su materia prima (la vida y las acciones humanas) a sus propias estructuras genéricas. De modo que dichas acciones humanas no aparecen tal cual son en la realidad sino transformadas por las convenciones propias del género. De ahí también que no pueda encontrarse un correlato expreso entre episodios y personajes de la realidad y los de la tragedia porque ésta, como género, opera transformando la materia social, histórica o psicológica en la que se inspira.¹⁵⁸

Otro rasgo del estilo que dota a la tragedia de una potencia crítica imposible en otros géneros es lo que Aristóteles llama (*Poética*, 1448b26ss) una *mimesis* directa. También Platón (*Rep.* 394b) repara en esta diferencia de la tragedia respecto de la epopeya: y es que la tragedia *muestra* mientras que la épica *cuenta*¹⁵⁹,

¹⁵⁵ El poeta, efectivamente, no sólo componía las obras sino que las escribía, pero como el texto no se hacía público hasta el momento de su representación era posible realizar cambios de acuerdo con las necesidades de la puesta en escena (Moretti, 2001, 153).

¹⁵⁶ Las tragedias reflejan las tensiones generadas por el paso de una cultura oral a una cultura escrita; cfr. Segal, 1982. Sobre el paso de la oralidad a la escritura en Grecia véase Havelock, 1994, Gentili y Cerri, 1975 y Gentili, 1983 y 1997.

¹⁵⁷ Segal, 1982, 134.

¹⁵⁸ Hall, 1997, 94, 99; Ehrenberg, 1954, 11.

¹⁵⁹ Romilly, 1970, 20. Cfr. Isócrates, *A Nicocles*, 49.

y la representación inmediata de las acciones que sustituye a la narración épica es un rasgo que, por otra parte, refleja claramente el paso del “ejemplarismo épico” a la “ambigüedad trágica”, es decir, al enfrentamiento del espectador con una obra que básicamente plantea problemas y, de este modo, las tensiones internas de la sociedad se admiten como un hecho inevitable.¹⁶⁰ La tragedia muestra múltiples voces en escena, voces que normalmente no se expresan por ningún cauce público, como las de mujeres y esclavos, y estas voces actúan y, sobre todo, expresan puntos de vista dispares, en ocasiones irreconciliables e incluso inimaginables en la vida real. Y, aunque en la epopeya también tienen voz las mujeres y los esclavos, lo característico de la tragedia es que es la voz de estos personajes, y no la voz del poeta, la que se dirige a los ciudadanos¹⁶¹; y pese a la ficción escénica, dichos personajes se dirigen, hablando desde su propia perspectiva de excluidos o desfavorecidos, a una audiencia formada por ciudadanos (es decir, por aquellos que les excluyen) y la que éstos escuchan. Además, lo hacen gozando de la autoridad poética que les confiere el marco en que tiene lugar su expresión y el poeta.¹⁶² Cuando por ejemplo Medea (*Med.*, 214-66) lanza una severa proclama sobre la situación en la que se encuentran las mujeres, y más si éstas son bárbaras, lo hace desde una perspectiva increíblemente realista de mujer extranjera, y su discurso cuenta, además, con una autoridad derivada del poeta y de su condición de maestro de la ciudadanía. Y no sólo se da voz y autoridad a grupos de excluidos: éstos además suelen atraerse las simpatías del público.¹⁶³ De ese modo, el amable personaje de Andrómaca, que

¹⁶⁰ Iriarte, 1996, 7.

¹⁶¹ En la tragedia la voz del poeta está ausente, y esto supone una importante diferencia respecto de la epopeya y la poesía lírica: en la épica, la voz única del narrador singular unifica la poesía y las verdades que ésta transmite; en la poesía lírica el poeta se expresa por medio del coro, pero la voz sigue siendo uniforme. Al respecto véase Segal, 1982, 143.

¹⁶² Sobre la autoridad poética puede verse Blundell, 1991, 6ss. El trágico es *sophos*: es una voz que se dirige a la ciudad y que tiene autoridad (Goldhill, 1997, 67).

¹⁶³ Por eso el actor Teodoro exigía ser el primero que saliese a escena: cfr. Arist., *Pol.*, 336b27-31.

con seguridad se atraía la benevolencia del público, se permite pronunciar alguna queja sobre los hombres (*Andr.*, 364-5) y hasta algunos personajes se atreven a criticar abiertamente la democracia ateniense, como el heraldo de *Las suplicantes* de Eurípides (409ss).

La tragedia es, pues, un género característicamente *polifónico*, y en esta pluralidad de voces reside su principal fuerza crítica.¹⁶⁴ La voz del poeta se esconde, no se puede saber cuál de las voces que presenta se corresponde con su propio punto de vista, y a pesar de ello su voz tiene autoridad: esta indeterminación de la autoridad crea confusión, pero también sugiere una concepción plural del valor, algo que se refuerza por el hecho de que la trama de las tragedias suele estar marcada por un conflicto valorativo. En este sentido, es claro que la forma y el contenido de la poesía trágica están indisolublemente unidos; es más, podría decirse que la forma hace sus propias afirmaciones, y lo que afirma es, entre otras cosas, que la realidad es compleja y que no se deja atrapar en fórmulas simples.¹⁶⁵ También se pone de manifiesto, en la estructura misma de las obras, la preocupación básica de la tragedia por tematizar al héroe en interacción con su tejido social: la tragedia consiste en un conjunto de cantos corales (realizados por un grupo de ciudadanos entrenados para la ocasión) que se oponen a las palabras recitadas por un único individuo (que además es un actor profesional).¹⁶⁶ Esta oposición fundamental entre unos individuos que hablan y actúan y una colectividad que observa y canta en función de la acción del individuo, marcada por la alternancia rigurosa entre partes habladas y cantos corales, vertebrada toda la obra, y posibilita una penetración profunda en los problemas que acucian al ciudadano en la medida en que éste forma parte (integral, “orgánica”, se dice cuando uno se refiere a este momento particular de

¹⁶⁴ Hall, 1997, 118-124; en cuanto *performance* polifónica véase Dupont, 2001, 59.

¹⁶⁵ Sobre la unión de forma y contenido y sobre la tesis de la complejidad expresada en la propia forma véase Nussbaum 1990, cap.1.

¹⁶⁶ Saïd, 1997, 132.

la historia) de una comunidad que le trasciende (la familia, la *polis*). Es más, el modo en que se alternan los cantos corales con el desarrollo de la acción permite intercalar comentarios, interpretaciones o reflexiones sobre el drama (generalmente en un tono emotivo) que, de una forma sorprendente, dotan al género de un carácter claramente *reflexivo*.¹⁶⁷ Así pues, también en este sentido, puede afirmarse que los rasgos formales del género son condición *sine qua non* del tipo de pensamiento, y de su peculiar penetración, de la tragedia. Así, la forma no sólo contribuye (de un modo, diríamos, instrumental) a la expresión del contenido sino que es parte de ese contenido, el cual no podría, de otro modo, transmitirse con la misma *precisión*.¹⁶⁸

Así, la tragedia propone una realidad social, humana, que se caracteriza por su irreductible complejidad. El hecho de que el discurso poético se mueva en la *ficción* o, más concretamente, en un marco dominado por la *ilusión escénica*, permite que la imaginación se separe en gran medida de la realidad cotidiana, y por eso es posible que en la imaginación del poeta haya personajes que llevan a cabo acciones *inimaginables* en la vida real.¹⁶⁹ En el presente trabajo se estudiarán dos de los casos más claros en este sentido: de hecho, no nos ha llegado ninguna anécdota de ninguna joven que haya desafiado simultáneamente el poder familiar y político como hacen Antígona y Electra. Esto proporciona una medida del grado de distanciamiento del poeta con su propia realidad: el mundo poético iba más allá que el mundo real; era, como dice Hall, más radicalmente democrático¹⁷⁰, o

¹⁶⁷ Ver p.ej., Iriarte, 1996, 12.

¹⁶⁸ Nussbaum diría *Accuracy*, concepto que connota, mejor que el término español, el *cuidado* especial que pone el escritor en la precisa transmisión de lo que entiende que es verdadero. Podría traducirse por “escrúpulo”.

¹⁶⁹ La actividad poética consiste precisamente en transgredir códigos convencionales: “No es preciso tratar de encontrar en la tragedia un espejo de la ciudad; o, más exactamente, si se quiere conservar la imagen de un espejo, este espejo estaría quebrado y cada reflejo remitea la vez a tal o cual realidad social y a todas las demás, mezclando estrechamente los diferentes códigos: espaciales, temporales, sexuales, sociales y económicos, por no hablar de ese otro código (...) de las clases de edad” (Vidal-Naquet, 2002, 61-2).

¹⁷⁰ Hall, 1997, 99-100.

más bien rompía con el principio básico de la democracia ateniense: la exclusión de aquellos que por su naturaleza (esclavos, mujeres) nunca podrían alcanzar el estatuto de ciudadanos.

Curiosamente, los principales escenarios de la tragedia no son, como podrían haber sido, los tribunales, el ágora o cualquier otro espacio *público*. Por más que los temas se centren, en muchos casos, en el interés público o el bien común, sus escenarios son con preferencia no tanto palacios, templos o casas sino, más bien, las puertas de esos palacios, templos o casas, y la estructura misma del teatro propicia la elección de este tipo de escenarios.¹⁷¹ Es muy significativo que el lugar de la acción sea un espacio intermedio, o más bien fronterizo, entre lo doméstico y lo público, entre la ciudad y la casa: los problemas que generalmente se fraguan y se resuelven en el interior de la casa se muestran al exterior, a la “mirada cívica”, de modo que se produce una disolución de la frontera entre las esferas *pública* y *privada*. Después de todo, la *polis* no es sino un conjunto de familias, y la “vida privada” de un “hombre público” (y un ciudadano, en la medida en que era virtuoso, no podía sino ser un hombre público) era siempre motivo de elogio o censura. Por eso no es extraño que el Creonte de *Antígona*, que pretende trazar una linde entre lo público y lo privado, fracase simultáneamente en las dos esferas.¹⁷² Así, la mirada crítica de la tragedia es omnipresente, es decir, su alcance no se limita a lo que comúnmente (hoy) se entiende por político o, ni siquiera, a lo público, sino que se permite cuestionar diversas esferas de la realidad social ateniense. En conclusión, el contenido y la

¹⁷¹ O a las puertas de una tienda, como en *Ajax*, de una ciudad, como en *E.C.* o de una gruta, como en *Filoctetes*. Por la disposición de la *orchestra* a los pies de la *skene*, no pueden realizarse afirmaciones generales sobre el movimiento de los actores y el Coro en estos espacios: que los actores actuaran principalmente en el escenario y el Coro en la orquesta se ha revelado, asegura Wiles (1999, 63), como otra quimera del s.XX (como lo es la forma circular de la orquesta; *ib.*, 43-52).

¹⁷² Hall, 1997, 104. Otro testimonio de una actitud parecida lo proporciona Tucídides, por boca de Pericles, en II 40.2 (“Una misma persona puede ocuparse de los asuntos privados y, al mismo tiempo, de los públicos, y los que están preferentemente dedicados a los negocios no por ello entienden deficientemente de política, pues somos los únicos que tomamos al que no participa en estas actividades por inútil, no por inactivo”).

forma de las tragedias las convierte en una forma *institucionalizada* y profundamente *legitimada* de expresar *desde dentro* un disenso de orden político y moral.¹⁷³ Un disenso que enriquece la vida moral de la comunidad porque obliga al conjunto de ciudadanos a tomar conciencia del carácter convencional de sus prácticas colectivas¹⁷⁴ y, en definitiva, del modo en que entienden sus relaciones con los dioses y con los hombres: con otros ciudadanos, con los extranjeros, con los esclavos, con las mujeres, con el poder. Pero no sólo es una práctica pública, bien establecida y muy apreciada, que permite expresar el disenso por una vía legítima: la temática misma de la tragedia problematiza otras vías para expresar el disenso cuya legitimidad es cuestionable. Este será el tema de otros capítulos. De momento, lo que importa destacar es que la profunda integración de la tragedia con la vida política ateniense, junto con las distintas cualidades que permiten una distancia suficiente entre el público y la representación, hacen posible que la tragedia sea una herramienta crítica que puede mostrar mucho rendimiento en la vida ateniense: porque su planteamiento de los problemas es complejo, y porque su alcance es profundo (es decir, goza de las mejores circunstancias internas y externas para ser de hecho una fuente pública de reflexión práctica).

2.4. *Los límites de la reflexión crítica*

Creo que lo dicho hasta ahora muestra que, efectivamente, la tragedia puede considerarse, en el marco en que cobró vida y no sólo ahora, una buena

¹⁷³ Ober (1988, 76), refiriéndose a las instituciones democráticas que permiten la “realización” de los principios democráticos de isonomía e isegoría, afirma lo siguiente: “Sin abandonar el consenso como ideal ni proponer concepciones reales de pluralismo democrático, los atenienses desarrollaron medios para operar sobre la base de la mayoría como una red de principios comunitarios así como formas para permitir y legitimar el disenso en el contexto de la discusión política”. Mi tesis es que el contexto de la discusión política es amplio, y que uno de esos mecanismos es la tragedia.

¹⁷⁴ Una forma de reparar en el carácter convencional de sus prácticas colectivas es mediante la “perversión” de los rituales tradicionales que a veces se encuentran en la tragedia: así, p.ej., el baño y la unción de Agamenón se convierten, por el engaño de Clitemnestra, en un baño y una unción funerarias (Seaford, 1984), del mismo modo que el duelo permanente de Electra es una perversión del duelo oficial, institucionalmente limitado (Seaford, 1985).

herramienta de reflexión. No obstante, una vez dicho esto es muy grande el riesgo de caer en una generalización ingenua (digamos que caer en ella es lo más apetecible) relativa al carácter *ilimitado* de esa potencialidad crítica. Hay algunas razones que permiten suponer que, con todo, el grado de penetración crítica en los valores de la sociedad ateniense era *limitado*. Y ello se debe, precisamente, al carácter *interno* de la crítica poética: el poeta no puede asumir un punto de vista externo o privilegiado sino que está, como todos los demás, ubicado en diferentes esferas *dentro de* la propia *polis*, y por eso su mirada sólo puede ser crítica si es a la vez, y en una medida no menor, convencional.

En el teatro, como en las demás instituciones democráticas, manda la mayoría (*hoi poloi*), y el hecho de que fuera lo que hoy llamaríamos un “espectáculo de masas” permite sospechar que, además de un espacio de reflexión, el teatro podía ser también un lugar para la autocomplacencia de los atenienses mediante la adulación del público por parte del poeta. En primer lugar, el poeta opera en el marco de un *concurso*, de modo que está obligado a seguir ciertas reglas (aunque sí hay cierto margen para la innovación: de hecho el género está en constante cambio).¹⁷⁵ Lo que resulta impensable es que el poeta no quisiera ganar el concurso. Esto puede afectar enormemente al alcance de la crítica del poeta, puesto que las circunstancias mismas de la representación le obligan a hacerse entender por un público muy amplio.¹⁷⁶ Pero también tiene un efecto limitador, y es que el poeta tiene que ceñirse a los gustos y los intereses de los jueces y del público en general¹⁷⁷. En este sentido hay que tener en cuenta lo

¹⁷⁵ El autor participa en el teatro no tanto como “individuo” sino en el contexto de un “juicio colectivo” al que se somete (Longo, 1990, 15).

¹⁷⁶ Una diferencia esencial entre el teatro antiguo y el nuestro. De todos modos, existían diferentes niveles de educación entre el público (según Aristóteles no todo el mundo conocía bien los mitos: *Poética*, 1451b25) y, según Pickard-Cambridge (1969, 276), “un autor podía, en muchas ocasiones, dirigirse a una parte muy pequeña de su público”.

¹⁷⁷ Entre los agentes que restringen la producción poética Longo (1990, 15) distingue cuatro: la *mimesis* precedente, el marco institucional, las reglas del género y el propio concurso.

que le ocurrió a Frínico que, en los primeros tiempos del género, se aventuró a presentar un drama demasiado triste y demasiado cercano, resultando multado por “haber renovado los propios males”¹⁷⁸: el poeta no puede ser “realista” sino sencillamente acudir a modelos verosímiles. Eurípides, quizá el autor de las obras más críticas con los atenienses y con su fiebre imperialista, abandonó Atenas siendo muy famoso pero poco popular. Su *Medea*, estandarte de muchas feministas modernas, tuvo escaso éxito en su momento: entre otras cosas porque al público ateniense no debió gustarle ver cómo su legendario rey Egeo solventaba en público sus problemas de esterilidad y acogía después a la matricida Medea. Pero es más llamativo el modo en que se problematiza la esclavitud en la tragedia y el escaso rendimiento moral que esto supuso: nunca se llega a plantear un auténtico rechazo, por más que el poeta explora las condiciones contingentes en que un noble deviene esclavo y por supuesto lo doloroso de esta situación. El hecho de que la vida ateniense (tanto en sus aspectos materiales como espirituales) dependiera en buena medida de la permanencia de esta institución¹⁷⁹ puede haber contribuido a apagar cualquier reflexión en contra de la misma, y subrayar la contingencia por la que alguien deviene esclavo no equivale a sugerir que la institución misma de la esclavitud sea contingente, o moralmente repudiable. Así, los poetas perciben la esclavitud como la fuente de sufrimiento más importante y la más temida (también es una amenaza muy real), y por eso muestran una sensibilidad especial al cambio de estatus de libre a esclavo lo cual, más que cuestionar la institución de la esclavitud, contribuye a señalar una diferencia esencial entre los esclavos nobles y los esclavos por naturaleza (es decir, los que han nacido esclavos). Esto permite incluso que en ocasiones aparezca en escena un esclavo razonando “como libre”¹⁸⁰, pero no tenemos

¹⁷⁸ Esta anécdota aparece narrada en Her.VI, 21; Estrabón, XIV, 635; Plut. *Mor.*, 814b.

¹⁷⁹ Finley (1985) examina hasta qué punto la economía se basa en la esclavitud, rechazando algunos tópicos habituales creados y difundidos entre otros por los marxistas.

¹⁸⁰ Hay numerosos ejemplos: Sófocles, *Traq.*, 52-3; Eur., *Hel.*, 728-31, 1640-1; Esquilo, *Coeforas*, 749-62.

noticia de que se haya producido un cuestionamiento serio de la esclavitud¹⁸¹, ni siquiera después de la representación de *Las Troyanas* (que, por cierto, quedó en segundo lugar).

Otro hecho que nos proporciona una medida de los límites que afectan a la capacidad crítica de la tragedia es el modo en que persisten incuestionadas algunas convenciones sociales. Por ejemplo, es inimaginable que un personaje no noble alcance posiciones de poder o de prestigio, mientras el caso contrario (que un personaje noble cambie su estatus de noble en esclavo, o de esclavo en noble) no sólo es común sino la base de numerosas *peripeteiai* y *anagnorisis*. En cuanto a las clases peor valoradas de la sociedad ateniense (el *demos* en su acepción peyorativa), éstas prácticamente son inexistentes en la tragedia: no aparece ni un solo artesano en las tragedias conservadas, salvo el más ilustre de todos, Prometeo, y sólo un comerciante.¹⁸² Por otra parte la proliferación de *gnomai* en la tragedia es un signo claro de conservadurismo puesto que expresan de manera general valores ampliamente admitidos o populares.¹⁸³ Y el hecho, anteriormente señalado con cierto detalle, de que la tragedia constituya en buena medida un ejercicio de celebración pública de la propia Atenas es, en definitiva, un obstáculo serio a un ejercicio pleno de la autocrítica.

No obstante estas observaciones generales, la principal fuente que cuestiona la potencia crítica de la tragedia procede de Platón. En los libros III y X de la *República* Platón realiza una crítica al arte mimético que no será igualada hasta los tiempos de Rousseau. Esta crítica, que se salda con la expulsión de los

¹⁸¹ Eso sí no se tiene en cuenta Antifonte, Col. II (266-299H); al respecto véase Kerferd (1981) 158, y para otros ejemplos (Licofrón, Eurípides) véase Guthrie (1994), 155-8 y, en concreto, sobre Eurípides, Goldhill (1986), 161-3 y 228-9.

¹⁸² en *Fil.*, 543-627. En efecto, el autor del panfleto antidemocrático, el Viejo Oligarca, se lamenta de que el *demos* no aparece sobre la escena, de modo que queda exento de toda revisión crítica; pero también está excluido, algo que no parece advertir este pseudo Jenofonte, de toda glorificación trágica. Cfr. Ps.Jen., *Constitución de los Atenienses*, II, 18. Sobre la infravaloración de los artesanos, Jen., *Econ.*, IV.

¹⁸³ Romilly, 1995, 46.

poetas de la ciudad ideal, se basa en la teoría platónica de la *mimesis*, que a su vez forma parte de un planteamiento ontológico, epistemológico y moral más amplio.¹⁸⁴ En todo caso, la crítica platónica a la tragedia que me interesa considerar en este momento no tiene tanto que ver con su teoría de la *mimesis* sino con las reacciones del público que describe y que le sirven, muy significativamente, para hacer una crítica paralela a la democracia.

Platón no es el único que ha dejado constancia de su opinión respecto del público del teatro, pero es quien lo ha hecho con más agudeza. Por ejemplo, en *Las ranas* de Aristófanes pueden verse algunas apreciaciones aunque cobran cierto aire paradójico, ya que la valoración que hace por boca de Esquilo es contradictoria con la que hace por boca de Eurípides (*Ranas*, 771ss y 809-10). Aristóteles, por su parte, en la *Poética* (1453a) explica la justicia poética recurriendo a la debilidad (*astheneia*) del público, pero en general tiene una valoración muy positiva de la seriedad de la tragedia. No obstante, hay muchísima evidencia sobre lo ruidoso que era el público ateniense, tanto para expresar su aprobación como su desaprobación¹⁸⁵, pero esto tampoco es incompatible con la seriedad de la representación. De todos modos la evidencia ajena a Platón sobre el comportamiento del público es importante para obtener, por una vía externa al propio Platón, una idea más clara de cuán profunda es su crítica a la tragedia.

Esta crítica aparece en *Gorgias*, 501e-502d, la *República* (492b-c) y, sobre todo, en las *Leyes*. En esta última obra propone el concepto de *theatrokratía*¹⁸⁶ para

¹⁸⁴ La conclusión a la crítica derivada de la teoría de la *mimesis* aparece en *Rep.*, 607a: la única poesía admisible en la ciudad es la que se ocupa de imitar a los dioses y a los hombres buenos, es decir, sólo se admiten los himnos a los dioses y los encomios a los hombres de bien para que la ciudad la gobierne la ley soberana y no el dolor y el placer; también puede verse la conclusión de la crítica que aparece en el libro III (398b): es admisible un poeta que, con un lenguaje austero, imite las acciones del hombre bueno.

¹⁸⁵ Véanse los siguientes testimonios: Aristófanes, *Avispas*, 58 y escolio; *La paz*, 962; *Pluto*, 797-9; Arist., *EN*, 1175b12; Dem., *Midias*, 226; Pollux, IV, 88; IV, 122; Plut., *Cimón*, 8, 7-8.

¹⁸⁶ Posiblemente la primera vez que se utiliza el término que designa el lugar, *to theatron*, para referirse al público es Her., VI, 21, y este uso metonímico está en la raíz de este curioso neologismo platónico.

referirse a lo que podría llamarse “dictadura de la audiencia”, es decir, al modo en que un público desordenado (y desigual a sí mismo) de ciudadanos ejerce el poder en virtud de su mayoría numérica, y esto es análogo al funcionamiento de la propia democracia: es la regla de la mayoría, y no del bien, la que predomina en la toma de decisiones.

En *Gorgias* 501c-e enumera ciertas profesiones que se dedican al halago o la adulación del cuerpo y que se dirigen no a un alma determinada sino a varias (o una multitud) a la vez, como si a todas las almas conviniera lo mismo: empieza refiriéndose a la flauta (que proscribire en *Rep.*, 399d por ablandar el alma) y después pasa a la cítara en los concursos (la cítara no se prohíbe en la *República* sino que se considera que es una buena herramienta educativa: por eso aquí hace la precisión “en los concursos”, pues en ese contexto el arte está al servicio del lucimiento personal y no de la educación). Después menciona la instrucción de los coros (algo ya ligado a la actividad del poeta trágico) y la composición de ditirambos. Estas actividades tampoco se hacen por el bien sino por el placer de “la multitud de los espectadores”, con el fin de “contentar” a esa masa. Llega así Platón a la poesía trágica, que viene a ser más de lo mismo: esa “augusta y maravillosa” (*semne... kai thaumaste*) poesía que es la tragedia no busca sino complacer a los espectadores con total indiferencia de su bien. De modo que la tragedia es, en resumidas cuentas, un “discurso popular” adornado con métrica, ritmo y melodía, pero finalmente sólo un discurso que busca el halago, la lisonja, la complacencia (*kolakeia*) del pueblo que lo recibe. Es, pues, un discurso en el mismo sentido en que lo es la oratoria: la tragedia es una oratoria (*retorike demagoria*) que se desarrolla en el teatro (*en tois theatrois*).¹⁸⁷ Y el público es informe y profundamente heterogéneo, compuesto de mujeres, niños, libres y esclavos: un discurso que se dirige del mismo modo a individuos cuyos bienes son, por ser sus naturalezas desiguales, desiguales a su vez, sólo puede ser un discurso pernicioso

¹⁸⁷ El desarrollo del teatro está muy ligado al desarrollo de la retórica, que también se ocupa de las acciones humanas y de su relación con el bien y con el mal, la justicia y el castigo (Arist, *Ret.*1403b24-6, 1413b8-14; Cicerón, *Sobre el orador*, I, 128).

y dirigido, como afirma Platón, al placer separado del bien del alma (y por tanto a un falso placer). Así que Platón equipara la tragedia a la retórica, es decir, a una “cosmética” del alma, y esta condena se basa en el tipo de público dispuesto a recibirla: un público desigual a sí mismo, heterogéneo, que acude sólo con vistas al placer y a la complacencia. El poeta trágico, en conclusión, busca halagar un público sin educación y por razones espurias. En *Rep.*492b-d Platón hace mella en la ínfima cualidad del público de la oratoria y del teatro: describe en un tono patético el discurso del poeta o del orador, de nuevo asimilados, e insiste especialmente en la exagerada emotividad que constituye su principal recurso, pues el público, de nuevo un público heterogéneo y sin educación, sólo sabe apreciar el patetismo.

Pero la crítica se desarrolla con más detalle en ciertos pasajes de las *Leyes*. En 658d el Ateniense se pregunta qué representación (musical, cómica, trágica) sería más exitosa en la ciudad, ante un público compuesto de individuos todos diferentes entre sí (en edad, en educación, en género, en estatus). Curiosamente, afirma que sentirían más inclinación “por la poesía trágica las mujeres cultivadas, los jóvenes y sin duda la mayoría de los espectadores”. En sus gustos, y por su defectuosa educación, la mayoría de la población se comporta como las mujeres y los jóvenes, y aprecian sobre todo la tragedia. Los más viejos, sin embargo, proclamarán vencedor al rapsoda que entone “como es debido” los versos de Hesíodo o de Homero.¹⁸⁸ Así, Platón de entrada reconoce el hecho de que la población en su mayoría, el *demos*, prefiere la tragedia a cualquier otra representación artística. No obstante se pregunta a quién sería justo adjudicar la victoria: se trata de una pregunta hasta cierto punto paradójica pues, según el procedimiento habitual, la victoria *justa* se establece apelando al principio de la *mayoría*. Así, Platón introduce nuevas consideraciones, y desde este momento

¹⁸⁸ El Ateniense se incluye en este grupo de los más viejos, considerado también el más sabio, y es llamativo que se identifique más con la épica: de hecho, el público de la saga heroica (y de la poesía lírica) era aristocrático, a diferencia del público característico de la tragedia que es democrático.

distingue entre lo que aprecia *la mayoría* y lo que es *justo* apreciar, y de este modo se distancia de los criterios (democráticos) de valoración del arte poético que, como se acaba de decir, predominaban en su momento. Las consecuencias de esta innovación se ven inmediatamente.

Entre 658e y 659d Platón aporta otras consideraciones curiosas relativas a la valoración de las obras: respecto de la música, está de acuerdo con la mayoría en que debe ser valorada en función del placer que produce, pero no según el placer que le produce al primero que llegue, sino con arreglo al bien: es decir, con arreglo al placer que produce al hombre mejor educado y que, por tanto, obtiene placer del bien (es capaz de gozar el “placer verdadero”). La música más valiosa será, pues, la que sea así apreciada por el hombre *distinguido*: el que por su virtud y buena educación se distingue de la masa, y no por el que se confunde con ella. Ahora, según Platón, la virtud es necesaria para poder ejercer con sentido la facultad de juzgar o valorar. Pero además de sabiduría el buen juez necesitará tener *coraje*, algo muy significativo y que se aclara con la inmediata descripción que ofrece de las reacciones y de la composición del público, del *theatron*: el verdadero juez tiene que oponer su sabiduría y su virtud, y resistir con coraje (la valentía es una forma de resistencia, *karteria*: véase *Laques*, 192d) a los aplausos y al tumulto procedente de la multitud. Es más: Platón afirma que el juez tiene que juzgar *antes* de que tengan lugar las reacciones del público, para evitar toda influencia.¹⁸⁹ Finalmente, el buen juez evitará la cobardía de expresar su veredicto ante el pueblo y al formularlo no se dejará halagar por placeres inconvenientes o perversos en la medida en que actúa como dirigente de los espectadores. La antigua ley griega, afirma, sometía la proclamación del vencedor a la masa de espectadores, por elección a mano alzada: este procedimiento destruye la

¹⁸⁹ En realidad en Atenas también había una selección *previa* del poeta: como se ha visto antes, los poetas *pedían un coro* al arconte (a esto se refiere Canfora –1986, 123ss, citado por Ugolini, 2000, 16). Pero el proceso más importante venía *después*, cuando el concurso se resolvía en un premio según el criterio de unos jueces que representaban al pueblo y que se dejaban influir no poco por sus bulliciosas reacciones. Sobre la “doble selección” del poeta véase Baldry, 1971. Según Pickard-Cambridge (1968, 97), la influencia de la audiencia o de personas poderosas podía ser muy grande debido a que se sabía cómo había votado cada juez.

posibilidad de que el teatro produzca un verdadero placer. Pero Platón va más allá: en la medida en que es la multitud quien decide qué obras merecen el premio, según su propio criterio, decir (como se decía comúnmente) que los poetas son maestros de la Hélade no tiene ya sentido, pues si esto es así, si el pueblo confía a su propio criterio la evaluación de las obras que se supone han de educarle, entonces es el propio pueblo quien se educa a sí mismo. Aquí Platón ataca directa y profundamente una tradición muy bien asentada de la que él mismo se ha hecho eco en numerosas ocasiones: el magisterio de los poetas en la ciudad. Pero, en la medida en que, en la ciudad de Magnesia, la educación no está en manos de los propios educandos sino que está a cargo de hombres sabios, éstos les presentarán sólo buenos modelos que les proporcionarán placer (el placer de admirar) y que les motivarán a imitarlos: la educación es, para Platón, un modo de acompañar el placer y el dolor a los preceptos de la recta razón. Y Platón, con bastante sagacidad, cuestiona la posibilidad de que un ignorante pueda opinar en materia de educación, de modo que, si los poetas han de ser educadores de la *polis*, entonces no puede dejarse en manos del pueblo ignorante la valoración de sus obras, que era la práctica habitual en Atenas.

En las *Leyes*, 817a-e se encuentra una descripción detallada del lugar que ocupará la poesía trágica en la ciudad. En este pasaje Platón se refiere al poeta que se suele llamar “serio”, el poeta trágico¹⁹⁰, mediante significativas perífrasis: “los mejores de los extranjeros” (*ho aristoi... ton xenon*), “hombres divinos” (*tois theiois andrasin*) o “hijos de las Musas voluptuosas” (*paides malakon Mouson*); es decir, marca una respetuosa distancia entre el poeta lírico y el ciudadano de Magnesia. A continuación declara firmemente la rivalidad entre el poeta y el legislador: ambos se dedican a la composición de tragedias, pues la *politeia* es la

¹⁹⁰ En 816e afirma que las imitaciones de lo ridículo (las comedias) no son adecuadas para personas libres (sean hombres o mujeres) sino para esclavos o extranjeros. Aristóteles coincide con Platón en una apreciación muy negativa del gusto de la mayoría del público de las competiciones, y del modo en que éste influye en el carácter mismo de las composiciones. Por su parte, considera que la ejecución de la música no es apropiada para hombres libres (*Pol.*, 1341b).

tragedia más verdadera (*tragodían ten alethesthaten*) puesto que es imitación de la vida más bella y buena (*ton kallistou kai aristou bion*). El poeta entra, pues, en concurso, señala significativamente Platón, con *otro* poeta, pero éste es peculiar: no se trata, como en Atenas, de un concurso entre poetas trágicos comunes, sino entre un poeta trágico y el poeta de la tragedia más verdadera, la tragedia que sólo la ley verdadera puede producir. Así, poeta y legislador concurren, son *antitechnoi* y *antagonistai*. Y el juicio que decide entre ambos no está en manos de un pueblo ignorante y tumultuoso, sino de los magistrados: antes de que los magistrados decidan si es o no conveniente la pieza trágica, no se permite al poeta que ponga en el ágora (*kath' agoran*) su escena y sus actores, dotados de una bella voz (*kalliphonous hypocrítas*) y que hablan más fuerte (no mejor) que los poetas, dada su consabida facilidad para engatusar a un público ignorante, formado de niños y de mujeres y, en definitiva, a todo el pueblo.¹⁹¹ Sería, pues, un suicidio político, dice Platón, una locura permitir la entrada de los poetas antes de que los magistrados hayan asegurado que su obra es tan bella o más que las leyes.¹⁹²

Finalmente queda por señalar la metáfora que inventa Platón para referirse a la actitud del público en la medida en que se le permite ser juez de valor de las representaciones: la “teatrocracia”. En 700c-701b Platón describe un progresivo

¹⁹¹ Es interesante la insistencia de Platón en nombrar, junto al pueblo en su conjunto, a mujeres y niños. Algunos han querido ver aquí un testimonio inconfundible de la presencia de las mujeres en el teatro (Henderson, 1991, 138), pero la ironía platónica, así como su desinterés por la sociología de campo, es obvia. Desde mi punto de vista, semejante procedimiento le permite confrontar el igualitarismo democrático, en cierto modo caricaturizado al mezclar al pueblo con esclavos, niños y mujeres, con su polo opuesto, la jerarquía aristocrática platónica.

¹⁹² Para Platón es una preocupación importante la de convencer al pueblo para que actúe de acuerdo con la ley correcta: se trata del problema de que “percibir el bien” ya es “ser bueno” y, puesto que nadie hace el mal *a sabiendas*, ¿cómo es posible persuadir al que *no ve* el bien para que lo practique? En las *Leyes* resuelve este problema distinguiendo, en la redacción de la ley, un preámbulo orientado a persuadir, y una parte conativa que prevé el castigo en caso de desobediencia. Pero es precisamente en el proceso de persuasión donde el filósofo o el buen legislador se encuentra en peores condiciones frente al poeta rival: dado que su instrumento es precisamente el placer, tiene resuelto el problema de la persuasión, aunque no el del bien. De ahí, también, que la *politeia* se conciba como la más verdadera tragedia, pues es también un instrumento ante todo educativo.

empeoramiento de los juicios sobre las representaciones musicales en función del grupo que las evalúa y de su capacidad y criterio para hacerlo. En primer lugar, describe una situación en que la autoridad en materia de música no se dejaba influir por los silbidos y gritos discordantes (*amoussi*), así como por los aplausos de alabanza de la multitud tal como ocurre, se lamenta, en el presente. En esta situación privilegiada, las personas bien educadas escuchaban en completo silencio hasta el final de la obra, mientras que la policía conservaba con su porra el orden entre la multitud (compuesta de niños, pedagogos y, en general, el pueblo). Después describe una situación en la que la autoridad en la regulación de los espectáculos estaba en manos de los compositores; éstos tenían talento, pero no conocían la justicia ni el derecho de las musas. Al dejarse llevar por el placer (pero no por el placer del sabio sino por el del primero en llegar, algo que como ya se ha visto quedaba descartado en 658e-659c), producen una música completamente heterodoxa e infunden en el público la audacia de creerse jueces competentes. En este momento es cuando el público abandona su respetuoso silencio y deviene locuaz, al considerarse buen entendedor sobre lo bello y lo feo en asuntos musicales. Esto marca el paso de una aristocracia musical a una fastidiosa “teatrocracia”, es decir, el mandato del *theatron* o público (que es, como decía, la representación misma del pueblo). Esta teatrocracia no es tanto una democracia formada de hombres libres y capaces cuanto una situación de libertad extrema donde la desobediencia a la ley es generalizada. Se trata de una situación sin salida pues el público, inconsciente del abismo que existe entre la concepción que tiene de sí mismo y su propio saber, creyéndose capaz de juzgar sobre cualquier asunto, rechaza someterse a cualquier autoridad. Esta situación desemboca, pues, en el declinar de todos los valores, de todas las convenciones, de todas las instituciones que aseguran la continuidad de la vida en común. Significa, en definitiva, el fin de la civilización: no en vano Platón menciona la vida antigua en los tiempos legendarios de los Titanes, que todo el mundo sabe que no cocían pan. La crítica de Platón está dirigida, por tanto, a la situación de

libertad sin límites imperantes en la democracia ateniense, de la cual el *theatron* es un buen reflejo.¹⁹³

En conclusión: que la tragedia sea una forma de halago o lisonja al pueblo induce a considerarla como una práctica más autocomplaciente que autocrítica. Que el público ineducado estimara el valor de las tragedias socava la idea misma de los poetas como educadores de la Hélade. Y las reacciones del público, el imperio absoluto de sus gustos y sus expectativas sobre el trabajo del poeta, dejan suponer que el margen que le quedaba al poeta para obligar a la *polis* a la reflexión sobre sus propias convenciones, una reflexión que podría tener consecuencias desagradables para su propia autoimagen e incluso podrían amenazar sus propias formas de vida, era muy estrecho. A esto habría que añadir, además, el hecho de que después de los festivales se celebrara una asamblea para examinar el desarrollo de los mismos, y algunos casos podían resultar en procesos judiciales.¹⁹⁴ Pero también hay que tener en cuenta que, por otra parte, en la tragedia se presenta como posible lo que según las convenciones atenienses parecía inimaginable, poniendo por este medio la imaginación al servicio del autoexamen público. El conjunto de estas circunstancias, me parece, no permite pronunciarse claramente a favor ni en contra (no obstante, generalmente la crítica se pronuncia a favor o en contra) del papel crítico de la tragedia en la sociedad ateniense.

Para sañor de este atolladero puede resultar provechoso insistir en el sentido importante que autolimitación adquiere en el marco de la democracia ateniense. La tragedia, se ha dicho, constituye un procedimiento institucionalizado, apreciado y legitimado para expresar un disenso o, por lo

¹⁹³ También en *Gorgias*, 502b Platón sostiene que, lejos de educar a sus ciudadanos, los poetas trágicos escriben lo que su necio público quiere oír. Cfr. *Rep.*, 605a, donde Platón vuelve sobre la idea de que el poeta se proponer ser popular y que, para ello, debe representar en sus imitaciones lo que más atrae al vulgo: la imagen de sus propias miserias y la hegemonía del alma irracional.

¹⁹⁴ Como se ha mencionado antes, en el marco de una de estas asambleas se le impone a Frínico una multa por haber hecho derramar abundantes lágrimas al público.

menos, un cuestionamiento de ciertas convenciones valorativas. Pero las posibilidades de las que la sociedad ateniense se dota a sí misma para dar voz a este disenso o a este autoexamen son, se ha visto, limitadas. La sociedad ateniense, pues, tenía alguna razón para autolimitarse en su propia capacidad crítica. Esta razón puede estar relacionada con la amenaza que toda actitud de disenso activo puede suponer para la continuidad de la forma de vida en que surge esa actitud, y con el deseo de la democracia de protegerse a sí misma frente a posturas que pueden poner en peligro la continuidad de su existencia. En la política ateniense existía un procedimiento que cumplía una función similar: la *graphe paranomon*, un procedimiento judicial por el cual un ciudadano podía ser procesado y condenado a pagar una importante multa por haber realizado ante la Asamblea una “propuesta ilegal”, independientemente de si su propuesta había sido aceptada o no por la Asamblea.¹⁹⁵ Este mecanismo exigía de los oradores una mayor responsabilidad ante su propio discurso y, por otro lado, permitía que un acto legal fuese considerado ilegal a partir de un segundo debate.¹⁹⁶ Este mecanismo supone un límite al principio democrático por excelencia, la *isegoría*. Pero es un límite cuyo objetivo es precisamente la continuidad de las instituciones políticas que hacen posible dicho principio; es decir, es la propia Asamblea la que se protege, a sí misma, de propuestas que pudieran destruirla, y de este modo también protege a los ciudadanos de sus propias decisiones; es, sencillamente, una forma de proteger la Asamblea disciplinando el uso de la *isegoría*. No puede decirse que en las representaciones teatrales hubiese un principio que explícitamente limitase la fuerza crítica del contenido de las obras. Pero el hecho de que éstas se sometiesen al juicio del *demos* que, en su conjunto, se reunía para su representación, junto con el hecho de que toda la *polis* estuviese

¹⁹⁵ Es muy habitual relacionar este dispositivo con el ostracismo, que desempeñaba una función hasta cierto punto homóloga en la medida en que protegía la continuidad de las instituciones democráticas limitando el poder de ciertos individuos demasiado poderosos (Ober, 1989, 74).

¹⁹⁶ Ver Finley, 1997, 26-7 y 81. Se da la curiosa paradoja de que, en los tribunales atenienses, quien llevaba adelante una acusación de *graphe paranomon* gozaba de una enorme libertad en su retórica acusatoria puesto que no corría ningún riesgo (Osborne, 1985, 49).

implicada en los detalles más mínimos de su organización, suponía *de hecho*, como se ha visto, una restricción. Y, sin pretender que la organización de los concursos fuese pensada *para* fijar este límite, el hecho es que la existencia misma del límite aseguraba, por un lado, que el público sería receptivo a la crítica (que el poeta se dirigiría a ellos, y que por tanto se haría entender), y por otro, que la crítica misma no fuera tan agresiva como para socavar las propias bases de la convivencia pública; que fuese, pues, asimilable. Después de todo, las tragedias contribuyen a resolver el problema de la expresión del disenso en una sociedad que, dado el constante riesgo de *stasis*, estaba obsesionada por alcanzar un consenso.¹⁹⁷

3. Un pequeño esbozo del disenso

3.1. Libertad política y desobediencia

Uno de los objetivos que subyacen a la redacción de este trabajo es el de revisar la importancia que para la vida política y ética de una comunidad determinada, y para la reflexión práctica en general, tiene el problema del disenso. La expresión del disenso es un acicate para el pensamiento práctico y es elemental para que una sociedad se proteja frente a sus propias obsesiones. Creo que Sófocles ha conseguido penetrar en este problema tanto por el modo en que representa, en sus obras, a personajes que a su manera disienten y se rebelan contra un entorno determinado, como por la manera en que él mismo expresa diferentes formas de disenso o, cuando menos, muestra la necesidad de llevar a cabo un replanteamiento de las convenciones vigentes en su medio social. En democracia el disenso es uno de los motores de la discusión pública y del cambio social, y es preciso diferenciarlo cuidadosamente de otras formas de expresión pública de malestar como la protesta o la desobediencia. El disenso es una

¹⁹⁷ Es en Tuc., III, 82, mediante el relato de los acontecimientos de Corcira y su valor paradigmático, donde mejor se describe ese permanente riesgo de *stasis* que vuelve más acuciante la crisis del siglo V (Arrowsmith, 1963, 36-7). Sobre cómo la rivalidad no degenera en guerra civil cuando surge un acuerdo o un compromiso, véase Cohen, 1961, 23-24.

necesidad práctica en las sociedades plurales y no siempre se encuentran las condiciones para que se exprese de forma legítima. De hecho, antes de seguir habrá que detenerse en las condiciones políticas que hicieron posible el nacimiento de una forma pública y legítima de expresar un disenso político abierto en la Atenas clásica.

Parece obvio que la posibilidad de expresar disenso tiene que ver estrechamente con la existencia de una forma más o menos rica de libertad política. En la Atenas antigua, el concepto de libertad política se descubre, por así decir, en el siglo V y como consecuencia de dos acontecimientos que decidieron su historia: la caída de la tiranía de los Pisistrátidas y la derrota de los persas en las Guerras Médicas. Este último episodio supuso la independiencia frente a un enemigo poderoso que amenazaba con someter a los griegos y que, además, tenía un sistema de gobierno despótico (Heródoto, VII, 103). La voz que solemos traducir por “libertad”, *eleutheria*, se refiere principalmente a la libertad política, no a la libertad psicológica o al libre albedrío.¹⁹⁸ Un paso inicial para el establecimiento de la libertad política fue la instauración de la isonomía, si bien ésta no inaugura la democracia: ésta, y con ella una idea más completa de libertad y de ciudadanía, sólo aparecerá definitivamente con la aparición de la isegoría y la institución en que se actualiza, la Asamblea.¹⁹⁹

De ese modo, la ciudad se concibe como condición de posibilidad de la libertad. Por eso lo más importante para el ateniense es su pertenencia a una ciudad libre, es decir, independiente y con un gobierno democrático. Para un

¹⁹⁸Según Gauhtier-Jolif (comentario a *EN*, V, 1131a28), *eleutheria* “designa por aquel entonces no la libertad psicológica sino la condición jurídica del hombre libre por oposición a la del esclavo; la palabra ‘libre albedrío’ no aparecerá en la lengua griega hasta mucho más tarde, a la vez que *eleutheria* tomará el sentido de libertad psicológica: será *to autechousion* (o *he autechousiotes*), literalmente el dominio de sí mismo : el ejemplo más antiguo se encuentra en Diodoro Sículo, 19, 105, 4 (s.I a.C.), pero todavía no tiene su valor técnico ; éste se encuentra ya bien fijado en Epicteto (s.I d.C.), que emplea la palabra cinco veces (...); a partir de este momento la palabra tiene título de ciudadanía en la filosofía griega.”

¹⁹⁹ Tampoco la *eunomia* soloniana puede identificarse con la democracia: Finley, 1984, 39.

ateniense no hay nada por encima de la prosperidad y de la libertad de su ciudad.²⁰⁰ Vivir bien es respetar las leyes.²⁰¹ En Grecia, ser libre significa fundamentalmente no ser esclavo, ni de otra persona ni de otro país.²⁰² Y convertirse en esclavo, verse desposeído en un solo día de toda identidad ciudadana y, en definitiva, de toda identidad, era un riesgo al que los atenienses, como cualquier griego, estaban expuestos de forma cotidiana. La presencia constante y constantemente revivida de este riesgo es lo que convierte a la libertad política en el bien precioso que les parecía a los atenienses.²⁰³

Por otra parte, la libertad, al estar tan inextricablemente ligada a la *polis* y a la experiencia griega, se concibe como algo propiamente helénico, algo que define a los griegos por oposición a los asiáticos, que son esclavos por naturaleza.²⁰⁴ Pero la trabazón entre libertad política (la posesión de derechos civiles y políticos) y la libertad externa (la independiencia de una potencia extranjera) es algo peculiar de la democracia ateniense. De hecho, otros pueblos (y aquí me refiero al *demos* en tanto la parte más numerosa y económicamente menos aventajada de la población, los que salían beneficiados con el establecimiento de la democracia, lo cual no equivale al pueblo en su conjunto) de la órbita de Atenas sólo obtendrían libertad política si renunciaban a que su *polis* fuese independiente de Atenas, ya que Atenas propiciaba regímenes democráticos allí donde se establecía.²⁰⁵ El propio Sófocles participó activamente en la campaña imperialista ateniense: luchó como estratega junto a Pericles para reprimir la insurrección de Samos y, después, fue elegido de nuevo estratega y luchó junto a

²⁰⁰ Cfr. *Antig.*, 189; Tuc., II, 60, 3-44; Romilly, 1989, 35-6.

²⁰¹ Tuc., II, 37, 3.

²⁰² Cfr. Pohlenz, 1956 y sobre el modo en que se funden la libertad positiva y la libertad negativa en el concepto griego de libertad véase Muller, 1986, 421ss.

²⁰³ Romilly, 1989, 27; Tuc., III, 30; V, 3, 32 y 113.

²⁰⁴ Aristóteles, *Política*, 1252b5ss; *Tratados Hipocráticos. Aires, aguas y lugares*, VI y Her., 5, 78.

²⁰⁵ Ste. Croix, 1954.

Nicias.²⁰⁶ En este sentido es imprescindible tener en cuenta que el concepto de libertad, al ser básicamente un concepto de libertad política, está estrictamente ligado a la *polis* y en buena medida depende precisamente de la exclusión de los que no forman parte del sistema político: “El concepto griego de ‘libertad’ no traspasaba los restringidos límites de la comunidad; la libertad de sus miembros no comportaba ni la libertad jurídica (civil) para los demás residentes en el ámbito de la comunidad misma ni libertad política para los miembros de otras comunidades dominadas”.²⁰⁷ De ese modo, si nuestra idea contemporánea de la democracia está atravesada por el concepto de inclusión, la de los griegos y especialmente la de los atenienses se basaba en el principio opuesto, el de la exclusión.

Desde el momento en que se instituye la democracia y la libertad política la obediencia se convierte en una necesidad cívica de enorme importancia: la democracia es el imperio de la ley, es decir, “la ley reina”: esta expresión “surge en un espíritu no de protesta sino de orgullo: la ley es el complemento de la libertad griega y aquello que constituye su fuerza”.²⁰⁸ Para ser libre es necesario obedecer, pero no obedecer a ninguna otra persona sino al *nomos*.²⁰⁹ La libertad sólo es pues posible en el marco del *nomos* y la acción del ciudadano tiene que orientarse en beneficio de la ciudad, y sólo así redunda, finalmente, en su propio beneficio.²¹⁰ Así, el ciudadano de la *polis* democrática obedece sólo a la ley y a sus representantes, y desde el momento en que cualquier ciudadano puede ser representante de la ley (pues los cargos están abiertos a la ciudadanía), la habilidad en mandar y la capacidad de obedecer se convierten en dos caras de una misma moneda: Aristóteles y Tucídides insistirán en que para saber mandar es preciso

²⁰⁶ Plutarco, *Nicias*, 15, 2.

²⁰⁷ Finley, 1997, 56.

²⁰⁸ Romilly, 1989, 45.

²⁰⁹ Jen., *Anab.*, III, 2, 13.

²¹⁰ Her., V, 78.

haber aprendido antes a obedecer. Los ciudadanos de la *polis* se diferencian de los esclavos y de los bárbaros en que sólo deben obediencia a las leyes y a los dioses, pero también es cierto que sólo ellos saben obedecer a las leyes.²¹¹

La libertad política, pues, depende de la práctica generalizada de la obediencia a la ley. La ley puede mediar entre facciones opuestas porque, en la medida en que es “razón sin deseo”, no es susceptible de apropiación individualista.²¹² La obediencia a las leyes es necesaria, incluso cuando las consecuencias no parezcan justas o deseables: así argumenta Sócrates en el *Critón*.²¹³ La desobediencia no es pues ninguna expresión de libertad sino, todo lo contrario, la evidencia de una merma o una privación importante de libertad, y sólo puede justificarse apelando a la ilegitimidad de la autoridad o a la injusticia de las instituciones: se verá cómo en *Áyax*, *Antígona*, *Electra* y *Filoctetes* el desobediente respalda su acción cuestionando la legitimidad de la autoridad contra la que se ha levantado y mostrando, a la vez, otro código (otras instituciones, otros *nomoi*) a los que obedece. De ese modo la desobediencia no se plantea nunca como una estrategia radical o absolutizadora sino como una acción determinada contra un marco legal determinado.²¹⁴ Además, esas mismas tragedias muestran que la desobediencia no constituye una vía adecuada para expresar el disenso, de manera que el problema conceptual derivado de la necesidad de obedecer normas que se consideran injustas no tiene solución. Es más: como puede verse en las tragedias aludidas, la propia desobediencia a veces está motivada por la virtud del desobediente. Sin embargo, la actitud del

²¹¹ Puede verse por ejemplo *Medea*, 538; *Orestes*, 457. Cfr. Romilly, 1989, 52.

²¹² Aris., *Política*, 1287b32; Solón, fr.24D, 18-20.

²¹³ Cfr. Perciles en Tuc., II, 37 y Jen., *Hel.*, 1, VII, 15, 29.

²¹⁴ Un caso de desobediencia radical podría ser el que presenta Clitemnestra, la más transgresora de las mujeres de la tradición: adúltera, asesina de su marido, ambiciona el poder político y se comporta como una madre desnaturalizada. En su caso acude de forma un tanto somera a la venganza para justificarse, pero en general parece que es su propia naturaleza malvada la que le lleva a comportarse así.

disidente, al ser más comedida, no plantea una paradoja tan inquietante: debidamente articulado dentro de unos límites informales pero efectivos, la expresión del disenso es una fuente de enriquecimiento elemental para cualquier sociedad que quiera empezar a autocomprenderse.

3.2. *Disenso y democracia*

La historia del pensamiento político es, al menos en lo que se refiere a sus orígenes griegos, una historia del disenso. No tenemos casi noticia de cuáles eran las grandes líneas de consenso entre los ciudadanos de la *polis*, pero guardamos testimonios preciosos sobre la enorme pluralidad de opiniones y las tensiones que existían en su seno: la *Historia de la guerra del Peloponeso* es, sin ir más lejos, una fuente inagotable y fidedigna de ejemplos. A lo largo del siglo quinto la confianza en las posibilidades del razonamiento humano confluye con un interés creciente en el ser humano mismo como objeto, y no sólo como sujeto, de conocimiento. De aquí surge la honda preocupación de la filosofía por los asuntos humanos. Así, a lo largo del siglo que vio nacer y afianzarse la democracia como motivo de orgullo y distinción para la ciudadanía, empiezan a oírse también las primeras voces de descontento y de cuestionamiento de los logros y virtudes de dicho sistema. La democracia se instituye como régimen político a la vez que comienzan a aparecer algunas insinuaciones críticas al sistema, del mismo modo que, como se verá en el comentario a *Edipo Rey*, con la firme seguridad en el progreso y el conocimiento humano conviven los primeros giros relativistas e incluso escépticos. Las ideas, pues, surgen siempre de forma dinámica y lo último que cabe encontrar, ni siquiera merece la pena buscarlo, es la unanimidad o alguna forma de pensamiento único. De ese modo si bien no conocemos ni siquiera en esbozo ninguna teoría que se propusiera defender el régimen democrático (no sólo porque sus virtudes eran comúnmente conocidas, sino también porque existiría un miedo evidente a hacerse sospechoso de oligarca), sí contamos con algunas insinuaciones críticas que nos impiden afirmar que fuese un régimen generalmente incuestionado.

Antes de que entraran en escena los grandes sistematizadores de la política, Platón y Aristóteles, cuya aparición puede considerarse el comienzo y a la vez la culminación del pensamiento político griego, contamos con algunas voces críticas del régimen imperante, la democracia. Esas críticas están todavía en estado embrionario, pero tienen un interés singular puesto que, a diferencia de lo que ocurre con Platón y especialmente con Aristóteles, sus escritos coinciden en el tiempo con la época de máximo esplendor de la *polis* democrática. Me refiero especialmente al panfleto que se transmitió con los escritos de Jenofonte y a cuyo anónimo autor se conoce como Viejo Oligarca o Pseudo Jenofonte, pero entre las voces disidentes (o al menos críticas) pueden incluirse los poetas trágicos (aunque en menor medida Esquilo), al comediógrafo Aristófanes, al historiador Tucídides e incluso al aristócrata Cimón, personaje de tendencia oligárquica cuya antipatía por la democracia está bien atestiguada.²¹⁵

Existen, pues, distintas formas en que la democracia se piensa a sí misma, y esas diferentes formas de autoconcebirse se expresan en diferentes canales, a veces muy informales (si se considera en este sentido la tragedia), de modo que no existiría una comunidad intelectual netamente definida que constituya el grupo de los “disidentes”. No obstante, sí existe una comunidad disidente en un sentido mucho menos definido del término: los públicos y los interlocutores del Viejo Oligarca, de algunos sofistas e incluso los asistentes a los grandes *symposia* estarían entre éstos. El disenso con la democracia era, pues, parte de la realidad intelectual y de la praxis política durante la época dorada de la democracia: era parte, pues, de la cultura democrática de la *polis* ateniense del siglo quinto. Y es esa cultura política la que sirve de marco y a la que contribuyen a su manera la producción poética de los autores dramáticos.

La tragedia no representa, al menos no puede decirse de manera general, una forma de disenso abierto con las instituciones democráticas y las decisiones tomadas en su seno. Lejos de constituir, en términos de Walzer, una crítica “de

²¹⁵ Cfr. Finley, 1984, 63.

rechazo” (*rejectionist*) del sistema en su conjunto, una crítica revolucionaria que se propone la destrucción o la inversión del orden democrático, se trataría más bien de una forma de crítica “inherentista” que, sin embargo, y eso es uno de los asuntos clave en el presente trabajo, opera presentando en escena personajes que son, en virtud de algún acto importante de trasgresión, críticos en ese otro sentido más radical “de rechazo” (*rejectionists*). En una sociedad donde la búsqueda de concordia y cohesión junto con la evitación de la guerra civil y el conflicto ciudadano constituyen el núcleo del pensamiento político, en una sociedad obsesionada por alcanzar el consenso entre facciones permanentemente enfrentadas, la posibilidad de definir el papel de la crítica y los procedimientos por los que opera resulta de importancia vital. De ahí que el comunitarismo contemporáneo se haya inspirado en buena medida en la idea de *polis* que hemos heredado de Aristóteles, o más bien de la lectura hegeliana de Aristóteles. Esa *polis* antigua sería pues un espacio de cohesión y un marco que dota de libertad y de identidad al ciudadano que en ella vive, siendo el horizonte último de referencia en cuestión de valores y aun de conocimiento en general.

Efectivamente, la libertad e incluso la identidad sólo se vuelven concebibles en el marco de la *polis* y de las formas de ciudadanía que ésta determina. De ahí que lo que tantas veces se atribuye a la mentalidad griega, y que nosotros desde la modernidad solemos observar con recelo, la preponderancia de la comunidad sobre el individuo, no entre en contradicción, e incluso sirva de soporte, a la idea de libertad individual. La libertad individual sólo es posible en el marco de la comunidad y el individuo no puede pretender alcanzar una vida valiosa fuera de la *polis*. Así, el ciudadano admite como un valor propio y que configura su propia idea de la *eudamonia* esa prioridad de lo colectivo sobre lo individual, de tal forma que la disposición a morir por los otros no entra necesariamente en contradicción con su autoconcepción como ser libre.²¹⁶ Pero

²¹⁶ Esta idea de la prioridad de la comunidad sobre el individuo que da lugar a esa disposición al sacrificio que los corintios dicen admirar en los atenienses y que el propio Pericles considera una de sus principales virtudes no puede, sin embargo, considerarse como algo indiscutido: así, p.ej., hay poetas como Arquíloco que cantan sin temor haber abandonado el escudo, y

esta idea tan cimentada en nuestra forma de concebir la *polis* antigua, que nos parece profundamente unitaria e incluso “cerrada”, no debe impedirnos ver cómo realmente sí existían voces y actitudes morales de disenso e, incluso, de disenso expresado legítimamente, de tal forma que nuestra idea de comunidad antigua y de la vida política en ella tiene que revisarse hacia una concepción más compleja. El hecho de que la comunidad constituya un horizonte último de sentido no puede entenderse de tal forma que cualquier actitud crítica sea imposible. Lo que es imposible es, más bien, una crítica completamente exterior al propio sistema: la crítica de los disidentes intelectuales de Atenas era una crítica desde dentro y, en ocasiones, como ocurre con la tragedia, una crítica perfectamente integrada en la dinámica de la ciudad. Así, la actitud crítica, el disenso y a veces incluso la desobediencia no sólo no constituyen raras excepciones o anomalías en la vida moral y política de una comunidad sino que son los episodios más elementales e incluso, en un sentido profundo, fundantes de esa vida moral y política.

3.3. *Ética y disenso*

Para valorar la importancia que tiene el disenso en una sociedad que aspira a un cierto grado de autocomprensión puede servir de ayuda, por más que su contexto natural sea otro, la propuesta de Javier Muguerza relativa al imperativo de la disidencia. Muguerza parte de la tercera formulación del imperativo categórico, que funcionaría como *fundamento* de la acción moral o más bien de la legitimidad: lo que fundamenta el imperativo es la posibilidad de decir “no” en aquellas situaciones donde falta libertad o dignidad, o donde prevalece la desigualdad. A diferencia de propuestas consensualistas como las de Rawls o Habermas, Muguerza considera que en nuestras reflexiones morales extraemos mucho más provecho si partimos de la disidencia. Y bien es verdad que nunca

posteriormente se elaborará, a partir de Sócrates, la idea del filósofo como extranjero en su propia ciudad o incluso, como afirma Arendt de Sócrates, como un individuo enfrentado a su comunidad. Esta idea también está presente en el libro X de la *EN* de Aristóteles.

nos ponemos de acuerdo para determinar cuál es el bien o qué es lo que hay que hacer pero, a la vista de situaciones como las que entrañan un daño, el no es unánime e irrestricto. La consideración de los demás como fines es lo que los constituye como personas, es decir, como seres dotados de dignidad, de un valor intrínseco inalienable y, por tanto, como seres que son objeto de respeto. Ser objeto de respeto equivale a no ser tomado jamás exclusivamente como un medio, y a esto aspiran todos los seres humanos. Como manifestación extrema de la autonomía moral, el individuo que contempla la violación de esta formulación negativa del imperativo categórico puede convertirse en un *disidente*.

Así, el imperativo de la disidencia, o de la dignidad, se basa en una concepción sustantiva del sujeto: el sujeto como *fin en sí*, de lo que es una consecuencia que no podemos tratar a nadie exclusivamente de forma instrumental. El fin en que consiste el hombre es, según esta caracterización kantiana, un fin independiente u “objetivo”, y para la razón práctica funciona esencialmente como un principio *negativo*: nos impone ciertas restricciones sobre nuestra acción (a saber: hay que evitar aquellas acciones que conlleven el tratar a otro ser humano exclusivamente como un medio) pero no determina (positivamente) qué acciones debemos emprender. La tercera formulación del imperativo categórico permite, pues, que un solo individuo manifieste su *disidencia* ante cualquier situación en la que algún otro individuo, o él mismo, se encuentre en una situación tal que sea objeto de tratamiento exclusivamente instrumental y, por tanto, su dignidad sea menoscabada. Este principio es previo y fundamento del principio de universalización: pues lo que no valdría para un determinado individuo no valdría para ningún otro (para todos).

Muguerza parte de la diferenciación postkantiana entre sujeto de derechos, sujeto empírico y sujeto moral: la subjetividad es lo que hace único al sujeto, lo que lo constituye de forma autónoma, y todo sujeto aspira a ser sujeto de derechos y es, así, sujeto moral. Es preciso que todo ser humano “se tome el

derecho a ser sujeto” como paso previo a cualquier vindicación ulterior.²¹⁷ La denegación de la condición del sujeto es la cosificación o alineación, es decir, la consideración del sujeto como un objeto, como algo que es *mero medio* y no un fin en sí. Así pues, lo primero y fundamental es “saberse sujeto”. Desalienarse es un proceso que se produce mediante la disidencia. Desde esta perspectiva la *naturaleza humana* es *personal*, es decir, es merecedora de dignidad y, por tanto, objeto de respeto. Esta naturaleza humana, o este ser el hombre un fin en sí *por naturaleza*, sería el principio básico de la moralidad, de modo que resulta absurdo pretender que la argumentación moral discurra siempre en un marco ideal de pensamiento, independiente de toda referencia a los “hechos” por miedo a la falacia naturalista: el pensamiento moral está invadido de enunciados fácticos y son éstos en definitiva los que le dotan de contenido y hacen, por tanto, inteligible el lenguaje moral. De ahí que una fenomenología de la disidencia, por más que no pueda invocarse como fundamento legítimo de una determinada filosofía moral, es en todo caso un instrumento de comprensión imprescindible. Muguerza señala que, al menos desde la edad moderna, casi todos los movimientos de reivindicación de derechos han tomado la forma de un disenso (y especialmente un disenso activo) frente a un consenso anterior que negaba, de algún modo, a determinados sujetos su condición de sujetos, de sujetos de derechos, o de sujetos de *ciertos* derechos. Así, “por muy mayoritariamente respaldada que esté una decisión colectiva, el individuo –que carece, naturalmente, de autoridad para imponer su voluntad a la mayoría- se hallará siempre autorizado a decir ‘No’ cuando así se lo exija su conciencia. En un tal caso, y cualquiera que sea el grado de cohesión social reinante, se hallará moralmente autorizado, y hasta moralmente obligado, a disentir”.²¹⁸

En principio parece que el concepto de disidencia de Muguerza se encuentra bastante alejado de las ideas que aparecen en este trabajo, pues sus

²¹⁷ Muguerza, 1998, 73.

²¹⁸ Muguerza, 1990, 682.

reflexiones se enmarcan en una discusión contemporánea que parte de un sujeto autónomo a quien no podemos encontrar tal cual en las tragedias. Sin embargo, los héroes trágicos y muy especialmente los héroes sofócleos tienen algo en común con el individuo que es protagonista absoluto de la ética²¹⁹: el individuo moral, como el héroe sofócleo, actúa siempre en soledad, de tal manera que la decisión moral, como la decisión trágica, es esencialmente solitaria.²²⁰ Que sea solitaria no significa que sea privada o solipsista, y qué mejor lugar para mostrar el carácter público de la reflexión práctica que la escena de un teatro, bajo la mirada cívica. Como se mostrará en el trascurso del comentario a diversas tragedias de Sófocles, el estudio de la poesía trágica y de la peculiar reelaboración de la tradición mítica llevada a cabo por los poetas puede considerarse como parte de una protohistoria, o una protofenomenología, de la disidencia: de una disidencia que no es todavía un decir “no” a una situación de indignidad o desigualdad radical, pero es un mostrar el sufrimiento derivado de ciertas normas y un abrir camino para empezar a ver cosas que antes no se veían. La materia prima de la tragedia es la anomalía moral, la representación del conflicto derivado de concepciones válidas pero incompatibles del bien: la tragedia es un ejemplo de cómo la reflexión práctica se nutre más bien de las anomalías que de los raros y precarios acuerdos en materia moral.²²¹ Es, por tanto, un vehículo privilegiado para la expresión de un disenso contenido, de una crítica interna que por tener precisamente ese carácter tan interno tiene asegurada su recepción. La tragedia muestra cómo es posible ejercer la crítica aun cuando ésta vaya dirigida a un horizonte de sentido compartido al que el propio sujeto crítico pertenece. Bien es verdad que todos los sujetos morales están “situados” en comunidades históricas

²¹⁹ Mugerza, 1986, 34.

²²⁰ Como habría ocasión de comprobar, la acción solitaria es lo que caracteriza a los héroes sofócleos, mientras que los héroes esquiéos son siempre débiles y menesterosos. Al respecto puede verse, p.ej., Baldasari, 1973: es su independencia, su autonomía, la fuerza de su personalidad y su resolución lo que hace del hombre de Sófocles el ser más terrible de cuantos existen (*deinoteron*) y, precisamente, en su carácter formidable reside su propia fragilidad.

²²¹ Para una concepción de la moral como un conjunto de anomalías véase Valdecantos, 2001.

y morales, y que ninguna crítica puede ser realizada desde el vacío.²²² Sin embargo, el que no quepa una crítica que no sea desde dentro no significa que tengamos que aceptar alguna forma de comunitarismo o de relativismo acrítico: como señala Carlos Thiebaut, “el que no quepa concebir, tanto en términos sociológicos como incluso en términos de los procedimientos dialógicos de justificación normativa, un yo sin atributos, sin vínculos ni ataduras (un yo que elige fuera del mundo y con desconocimiento de su lugar en el mundo), no anula la pregunta que los individuos, sobre todo los disidentes, pueden hacerse por la validez de las normas vigentes en una sociedad dada”.²²³ Además, la tragedia no sólo obliga a una revisión moral por medio de un lenguaje y a partir de unos valores que ya son los de la comunidad donde se origina esa voz crítica sino, como se tendrá ocasión de ver en los comentarios que siguen, obliga a esa revisión al mostrar precisamente el fracaso al que esos mecanismos morales se ven abocados cuando se los aplica de buena fe. El interés que reviste el concepto aristotélico de *hamartia*, que se verá en funcionamiento a lo largo de este trabajo en numerosas ocasiones, estriba precisamente en eso: en que muestra la anomalía derivada de la aplicación funesta, pero coherente y en buena fe, de principios morales o conceptos del bien valiosos y aceptados. Y no sólo eso: la tragedia contribuye a esa crítica, a esa expresión pública del disenso, como se ha visto, sirviéndose de un lenguaje halagüeño y conciliador. Cuestiona las convenciones atenienses a la vez que las celebra y elogia. Se trata, pues, de un ejercicio de disenso tan sutil como profundo, pero sobre todo tan legitimado que, como se ha visto, está sostenido por todo el aparato del estado y es aplaudido con entusiasmo por la ciudadanía entera. Así pues, en una historia de las ideas morales y políticas que, como avanzaba al comienzo de esta sección, debe ser también una historia del disenso, la tragedia ocuparía un capítulo preliminar pero no por ello

²²² Un ensayo contemporáneo sobre la necesidad de ubicar al sujeto moral en espacios o comunidades llenas de sentido es Benhabib, 1992.

²²³ Thiebaut, 1992, 50.

prescindible. Aunque anterior las grandes sistematizaciones morales de Platón y Aristóteles, es contemporánea y en buena medida interlocutora de los grandes sofistas, y es precisamente para buscar un fundamento seguro que respondiera al desafío a todo fundamento que trajo consigo la doctrina sofística que Platón y Aristóteles contruyen sus respectivos sistemas. La tragedia, pues, podría constituir uno de los primeros capítulos de una historia fenomenológica del disenso que todavía está por escribir.

2.

Valentía y desobediencia

El escudo que arrojé de mal grado en un arbusto,
soberbia pieza, ahora lo blande un tracio;
pero salvé la vida. ¿Qué me importa el escudo?
Otro tan bueno puedo comprarme.

Arquíloco²²⁴

0. Introducción y estructura de *Áyax*

0.1. Introducción

*Existe un acuerdo general en torno a la estructura díptica²²⁵ de *Áyax* y a su cronología relativamente temprana: se trata seguramente de la tragedia más antigua de cuantas se han conservado de Sófocles.²²⁶ De ahí que, a pesar de que aparezcan tres personajes en escena, no se produzca todavía una auténtica triangulación en el diálogo que mantienen, sino más bien una sucesión de intervenciones: la introducción del tercer actor, que es una de las más famosas*

²²⁴ Traducción tomada del libro de Fraënkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, Madrid, 1993, traducción de R.Sánchez Ortiz de Urbina.

²²⁵ Según Waldock (1966, cap.5) esta estructura proviene de la necesidad de prolongar el drama, pero su uso no es gratuito: Sófocles tiene que pagar un tributo (*ib.*, 59) en pérdida de interés y efectividad trágica. Esta idea se apoya en un escoliasta antiguo al v.1123 (“después de la muerte de *Áyax* ha pretendido el poeta alargar el drama, y se ha enfriado; se ha esfumado el sufrimiento trágico”; citado por Errandonea, 1959, 21) y la rechaza convincentemente Bowra (1964, 18) quien considera que la estructura es artística e intelectualmente impecable. En general la crítica se ha mostrado de acuerdo con Bowra.

²²⁶ Cfr. especialmente Reinhardt (1991, 28, 34, 36); una opinión distinta puede verse en Masqueray (1922, 3) y Mazon (1965, 3-6) quienes sitúan la representación del *Áyax* después de *Antígona*.

innovaciones de Sófocles, no se verá culminada hasta Antígona.²²⁷ A pesar de su estructura diptérica Áyax constituye una tragedia unitaria, es decir, la acción se concentra en la suerte de un único individuo: la precipitación del héroe en la desgracia y la a fortuna posterior de su cadáver. Áyax es, pues, el indiscutible protagonista de la tragedia, y su importancia en la misma está definida por su omnipresencia a lo largo de todo el drama.²²⁸

Dado el carácter temprano de la obra y el modo en que la acción se concentra sobre la tragedia personal del héroe, de Áyax puede decirse que representa un ejemplo claro de drama estacionario o monológico.²²⁹ Así, toda la acción reproduce la historia de un individuo que, por sí solo, se enfrenta a una fuerza, a un daimon que se le impone y ante la cual reacciona, mientras que la acción del resto de los personajes está orientada a profundizar en la personalidad y el destino individual del héroe. Se trata de rasgos característicos de una “primera manera” estilística que, en una audaz tentativa por establecer un desarrollo formal en la obra sofoclea, atribuye Reinhardt a Sófocles.²³⁰

Un detalle cuya comprensión es imprescindible para el presente estudio de Áyax es su filiación esquilea: tanto el carácter heroico como la aparición del castigo divino (ate) a la soberbia (hybris)²³¹ o la contraposición de ideas que se refleja en la obra son rasgos inspirados claramente en la tragedia de Esquilo y que convirtieron a éste en el teórico de la democracia de Clístenes.²³² Pero en la obra aparecen otros rasgos específicamente sofocleos (a parte de los ya

²²⁷ *Vida y linaje de Sófocles*, en Lasso de la Vega/Alamillo (1998, 114).

²²⁸ Ni siquiera su muerte conlleva su desaparición física, pues el cadáver está presente a lo largo de toda la discusión que se suscita en torno a su suerte (Bowra, 1964, 50).

²²⁹ Cfr. Reinhardt, 1991, 23.

²³⁰ Aunque Sófocles posteriormente prescindirá en sus tragedias de algunos elementos característicos de esta pieza –Reinhardt (1991, 25-6) cita entre otros el destino preestablecido del héroe y el odio personal de un dios hacia un mortal– existen otros que, sin embargo, desarrollará exhaustivamente en su madurez: valga de ejemplo el tipo de estructura, perfectamente integrada en el orden causal de los acontecimientos, que revela un plan general en el que se encajan los personajes y las situaciones del drama. Sobre la unidad orgánica y estructural puede verse Jebb (1907, xxviii y ss). Ejemplos sobresalientes de esta técnica son *Edipo Rey* y *Electra*.

²³¹ Clave interpretativa que, como se verá posteriormente, ha sido puesta en entredicho por autores tan importantes como Winnington-Ingram.

²³² Cfr. R. Adrados, 1980, 133ss.

mencionados): destaca especialmente el modo en que se muestra al hombre abandonado y sufriendo, pero a la vez excepcional y, no por ello, menos humano y próximo; se ocupa, pues, con especial interés de mostrar el interior del héroe, su alma marcada por los distintos matices y formas de su sufrimiento.²³³

0.2. Primera Parte: la muerte de Áyax (Prólogo-973)

La primera escena de la obra presenta a Odiseo que se afana en descubrir al autor de un ataque nocturno contra el ganado del ejército aqueo. Aparece Atenea y explica a su favorito que dicho ataque, como sospechan los aqueos, ha sido obra de un enfurecido Áyax. Éste, ofendido por no haber recibido de los jefes aqueos las armas del difunto Aquiles, ha tratado de vengarse en todo el ejército pero, confundido por la diosa, su venganza ha caído finalmente sobre las bestias. De todo esto nos enteramos mediante un diálogo que mantienen Atenea y Áyax, todavía bajo el efecto del encantamiento, en presencia de un invisible Odiseo. Compadecido al contemplar la desgracia en que ha caído Áyax, Odiseo comenta la insignificancia de los hombres frente al poder inmenso de los dioses, mientras la diosa elogia la moderación y la humildad, personificadas por Odiseo, como únicas vías de salvación para el hombre.

El Coro está compuesto de marineros salaminos, los subordinados de Áyax, y en el párodo exaltan la grandeza de Áyax en contraste con la mezquindad de Odiseo, a quien se acusa de difundir falsos rumores sobre la muerte del ganado: la ambigüedad de esta tensión entre los dos héroes gravitará a lo largo de todo el drama. A continuación tiene lugar un canto lírico donde se afirma que sólo un golpe de locura divina podría explicar que el rumor fuera cierto. El párodo encaja como un puzle con la primera parte del Primer Episodio, donde el Coro y Tecmesa ponen en común sus temores y sus conocimientos (hasta entonces parciales) sobre el asunto desencadenante del drama: la locura de Áyax y la muerte del ganado. Estos son los hechos que la luz del día descubre al héroe una vez recuperado de su locura. Y también descubre que las consecuencias de su acción son precisamente las contrarias de las que se proponía, pues al intentar vengar y, así, restaurar su honra denegada, lo que obtiene es una vergüenza extrema; se

²³³ Cfr. Jaeger, 2000, 257ss.

descubre como un ser odiado por los hombres y por los dioses aun cuando, por su nobleza, le correspondería ser admirado por los primeros y favorecido por los últimos. *Áyax*, en un instante, descubre que su vida está a merced de un destino²³⁴ que no controla y que se encuentra en una situación de la que no tiene escapatoria. En este punto se detiene la acción divina: la diosa ya ha actuado, la tragedia ya está desencadenada; ahora toma el relevo el héroe, que reacciona de acuerdo con su naturaleza: reconoce su absoluta soledad y la inutilidad de su existencia y enuncia su decisión de morir. Tras algunas reflexiones en torno a la fortuna y la reversibilidad de todo lo humano²³⁵, *Áyax* lleva a cabo una deliberación propiamente dicha donde se impone, como conclusión necesaria, el suicidio. Aunque las diversas opciones que se le aparecen tienen la forma de un dilema práctico, el análisis heroico de la situación implica una perspectiva según la cual toda alternativa que no sea la salvaguarda de su nobleza (o sea, su muerte) es intrínsecamente rechazable. El episodio termina con los vanos intentos del Coro y de Tecmesa por disuadir a *Áyax* de llevar a cabo su decisión mientras este último, por su parte, dispone ya todo para su muerte, incluida la despedida del hijo.

La escena que tiene lugar a continuación constituye un punto de inflexión en la obra: se corresponde con el famoso “discurso de la simulación” y el canto alegre (eufórico) que precede a la desgracia propio de las más famosas piezas sofocleas.²³⁶ De nuevo sorprende Sófocles con un

²³⁴ Lo que desde ahora se llamará generalmente “destino” traduce el concepto griego de *daimon*, que se concibe como un poder que supera al hombre y que determina ciertos acontecimientos que, de otro modo, resultan inexplicables. Se recoge así bajo esta noción aspectos del mundo tan dispares como la existencia de un destino preestablecido, la voluntad caprichosa de los dioses o su justicia inescrutable (cfr. Dodds, 1999, 25). No debería extrañar, por tanto, que los adivinos tengan un papel tan importante en las tragedias sofocleas como voceros del destino que son. También hay que tener en cuenta que el concepto de *eudaimonia* implica la presencia de un buen *daimon*, esto es de un poder externo, lo que comporta que el individuo no puede controlar sino una parte de su propia felicidad. Esta idea es importante por lo que toca al concepto de “fragilidad” que aparecerá más adelante.

²³⁵ Este tipo de reflexiones constituyen un lugar común en la tragedia y se reiteran a lo largo de todo el texto.

²³⁶ Véase *Traq.*, 633-662; *Ant.*, 1116-1152; *E.R.*, 1086-1109. La llegada del mensajero, que interrumpe la celebración del Coro cuando *Áyax* acaba de desaparecer, es una muestra de ironía trágica especialmente cruel: no sólo pone de manifiesto la dureza del destino, que se muestra inexorable, sino que este extremo se ve además agravado por la profunda ignorancia de los hombres sobre los vuelcos de la fortuna y sobre lo que se esconde en el alma de los otros hombres (“por medio de la trágica ironía de esta clase percibimos la horrible disonancia entre los propósitos humanos y la disposición divina”; Lesky, 1966, 126).

fuerte contraste en el tono emocional de la obra: los acontecimientos se suceden según una necesidad rígida e inalterable. Así, la llegada del Mensajero pone fin al engaño del Coro y de Tecmesa, y en la escena sucesiva Áyax pronuncia su famoso “adiós a la vida” para, inmediatamente, morir.²³⁷ Cuando empieza el tercer estásimo la situación es irreversible: Áyax ha muerto, y el grupo que lo buscaba para evitar su muerte se transforma en una batida forense. Es Tecmesa, más viva que el grupo coral, quien encuentra el cadáver del héroe, y siguen los lamentos del Coro y la viuda..

0.3. Segunda Parte: el enterramiento de Áyax (v.974-Éxodo)

La segunda parte²³⁸ de la obra es mucho más corta pero tiene gran intensidad dramática. Al personaje de Áyax le sucede su hermano, Teucro, mientras que Tecmesa y el Mensajero dejan paso a los Atridas, Menelao y Agamenón, que disputarán a Teucro el derecho de dar sepultura a su hermano. No obstante la desaparición del héroe, éste y, más concretamente, su orgullo herido, siguen siendo los protagonistas de la obra. Así, empieza el Episodio 4º con la aparición de Teucro quien, enterado ya de la desgracia del héroe, se dispone a cumplir con sus últimas disposiciones. Irrumpe entonces Menelao que, tras una agria discusión con el Telamónio, deja paso a los tristes lamentos del Coro, a lo que sigue una prolongación de la discusión anterior pero esta vez con Agamenón. La disputa se encuentra en tablas cuando reaparece, siempre oportuno, Odiseo. Éste asume una postura conciliadora, que en esta segunda parte es la que también adopta el Coro, y pone así fin al conflicto confirmando la legitimidad de la pretensión de Teucro de sepultar a su hermano. Aquí tiene lugar un póstumo reconocimiento del valor del héroe que supone una tardía pero necesaria restauración del equilibrio o de la justicia en el mundo de los hombres.

1. Sobre el coraje

²³⁷ Sobre el “Adiós a la vida de Áyax” véase Volpe, 2004, 191-204.

²³⁸ Mazon (1965, 38, n.1) sitúa su comienzo en 815, inmediatamente antes del monólogo de la muerte.

1.1. Un fenómeno de reduccionismo ético: la valentía en Platón

Platón se ocupa de la valentía en el marco general de su teoría de la unidad de las virtudes. La valentía es una virtud popular que tradicionalmente se asocia con el espíritu dorio, es decir con Esparta²³⁹, y generalmente se concibe, y el propio Platón lo acepta, como una virtud que no tiene tanto que ver con la razón como con el alma colérica, lo que en griego recibe el nombre de *thymos*. Esta concepción tradicional de la valentía como una virtud sólo parcialmente racional plantea un problema a Platón pues, así concebida, la valentía no encaja en su teoría unificada de las virtudes: este problema podría denominarse la “anomalía de la valentía” en el sistema de las virtudes platónico. De ahí que Platón se vea obligado a operar ciertas transformaciones en el concepto tradicional o empleado por la mayoría. Como se verá, la revisión de las virtudes guerreras en *Ájax* es una anticipación del examen y reconceptualización de la valentía que Platón realiza en sus diálogos.

Efectivamente, el problema de la anomalía de la valentía se plantea de forma explícita para cuestionar la teoría de la unidad de las virtudes en *Protágoras*, 349d. Aquí Protágoras afirma que existen hombres valientes que, sin embargo, carecen de las otras cuatro virtudes en grado máximo. La acepción que emplea Protágoras de valentía es la que popularmente la identifica con cierta fuerza animal²⁴⁰ y que sería la virtud agonal y guerrera por antonomasia, pues el valiente es aquel que destaca sobre la mayoría (*hoi polloi*) porque no teme lo que los demás, los hombres comunes, sí. Esta misma acepción aparece recogida en las *Leyes* (325c-632d) cuando, también en el marco del problema de la unidad y la multiplicidad de la virtud, Platón se refiere a la valentía como una virtud de la que también participan los animales y que puede desarrollarse en el alma sin hacerse

²³⁹ Jaeger (2000, I, 5). Repárese, sin embargo, en el fenómeno que Finley (1984, 36) denomina “mística del dorismo”, es decir, la exageración de los rasgos supuestamente dóricos y de sus paralelos con Creta derivada de ciertas teorías y propagandas del siglo cuarto, exageración que todavía afecta a buena parte de los discursos contemporáneos sobre Esparta.

²⁴⁰ Véase el comentario de Goldberg, 227.

acompañar del *logos*. También en el *Político* (306a-307b) distingue entre la valentía y la moderación o templanza (*sophrosyne*) recuperando algunas de las notas características de la valentía tradicional: la valentía se describe como una virtud autoafirmativa y cercana al *thymos* militar, mientras que la *sophrosyne* aparece como una virtud del alma ascética y ordenada. Ambas virtudes se oponen hasta el punto que en sus contextos específicos la presencia de la otra virtud se considera un vicio: en la vida militar el templado es cobarde y en la vida común el valiente no tiene en cuenta el bienestar ajeno. Esta concepción tradicional de la valentía que la concibe como una disposición pre-racional es la que, como se verá después, convendría a *Áyax* y al resto de los héroes homéricos, y es también la que de algún modo cuestionaría la tragedia de *Áyax*.

Platón muestra en sucesivos diálogos que esta concepción tradicional está errada y que es precisa una redefinición del concepto de valentía. De hecho en la *República* (IV, 429a-430d), por ser características del alma mortal, del *thymos*, la ira y el miedo, las materias primas de la valentía, parecen sujetas al mismo destino que todo aquello relativo al alma apetitiva (*epithymia*). Es decir, parece que Platón podría llegar a rechazar que la valentía constituyese una virtud. Pero repara en que en la emoción y la virtud características del *thymos* (ira y valentía) hay algo a) meritorio y b) susceptible de entrar en consonancia con la razón.

a) El componente meritorio tendría que ver con la invulnerabilidad del *thymos* y la seguridad que esto supone para el orden social (*Rep.*, 375b). Es decir, la valentía proporciona beneficios a la comunidad, especialmente protección, y en tanto que proporciona seguridad es condición necesaria para que exista dicha comunidad. En este sentido, y como virtud específica del militar (*Rep.*, 429b; *Leyes*, 625e), la valentía se integra y se hace necesaria en la *polis*.²⁴¹ Es, no obstante,

²⁴¹ O cuando menos instrumentalmente valiosa: en *Rep.*, II, 373a-e Platón insiste en que la guerra tiene su origen en un estado “enfermo” que, como el “hombre valiente” al que se refiere Calicles en el *Gorgias* (491a-b, 491e-492a), alimenta sus propias pasiones de forma que sus necesidades crecen y se ambiciona la tierra del vecino. De modo que la guerra no es un “estado natural”, como afirmaba Clinias en *Leyes*, I, 626a, sino más bien una situación innecesaria a la que *naturalmente* llega un estado corrupto.

una virtud menos importante que las otras por cuanto no constituye un bien por sí misma sino un medio necesario para que existan los otros bienes (*Leyes*, 628d).

b) Por otra parte, la valentía puede integrarse en el sistema platónico de virtudes en la medida en que consigue identificarla con un saber y, así, distinguir entre valentía y temeridad. Además, tanto la ira como el miedo tienen un carácter intencional²⁴², es decir, se dirigen hacia un objeto, de modo que tienen un cierto valor de verdad.²⁴³ Que el *thymos* pueda aliarse bien con la razón, bien con la *epithymia*²⁴⁴, es lo que da lugar a esa ambivalencia de su virtud específica que, de no ser atemperada por la razón, no constituye la virtud de la valentía sino el vicio de la temeridad.

Así, lo que hace Platón con la virtud tradicional de la valentía es tratar de eliminar su componente negativo y amenazador para no tener que prescindir de una virtud que no sólo es valiosa de por sí (*Laques*, 192c; *Prot.*, 349e) sino que además tiene una utilidad social obvia. La integración de la virtud de la valentía en la *polis* y en su sistema de virtudes le exigirá introducir en su definición un elemento cognitivo que, como todas las otras virtudes, está estrechamente ligado a la educación (las predisposiciones del carácter sólo se convierten en virtudes si están modeladas por la educación). Finalmente, esta reconceptualización de la valentía entraña una ampliación del concepto de tal forma que se distingue difícilmente de otra virtud, la *sophrosyne*. La indistinguibilidad de ambas virtudes es

²⁴² Sobre la naturaleza intencional del alma y la determinación de las actividades del alma en función de la determinación del objeto al que son afines puede verse *Rep.*, IV, 437b-439, esp. 437d-e. Esto, además, desempeña una función importante en la argumentación platónica sobre la pluralidad de los géneros o formas del alma.

²⁴³ En cuanto al valor de verdad, éste tendría que ver por un lado con el hecho de que la valentía es un conocimiento relativo a qué debe ser temido y cómo y, secundariamente, la emoción (en este caso, el temor) puede ser más o menos racional en la medida en que esté producida con o sin razón: así, cuando Platón afirma que la cólera se origina en el sentimiento de una injusticia padecida (*Rep.*, IV, 440c-d), se podría decir que la emoción es racional si ese sentimiento está causado por una injusticia real. Esto es relevante respecto del origen causal de la ira de Áyax.

²⁴⁴ También por eso es la virtud característica de los soldados, que en la ciudad ocupan una posición también intermedia entre los filósofos reyes y el pueblo. Platón, pues, no renuncia completamente a la idea tradicional de la valentía como virtud militar.

un síntoma muy positivo para la teoría de la unidad de las virtudes, pero supone un choque violento con la concepción común.

El diálogo donde Platón se ocupa específicamente de la valentía es el *Laques*, donde Sócrates debate la naturaleza de esta virtud junto con dos famosos generales atenienses, Laques y Nicias. En este diálogo aparece el problema de la unidad de las virtudes (se presupone al principio, en 190c, que la valentía es una parte de la virtud) y su carácter cognitivo (en 194d Nicias se refiere a una tesis socrática, supuestamente ya conocida: la identificación entre virtud y saber). En el transcurso del diálogo asistiremos a una revisión sistemática del concepto popular de valentía para acomodarse, cambiando sus notas características, al intelectualismo moral platónico. La indiferencia de Sócrates por conservar el concepto tal como lo emplea la mayoría (*hoi polloi*) se justifica ya al comienzo del diálogo (184e), donde afirma que el principio de la mayoría no es válido. Por eso, cuando al final del diálogo Nicias (197b-c), que defiende un innovador concepto socrático-platónico, acusa a Laques de confundir la virtud de la valentía con la mera audacia, sostiene que también *la mayoría* emplea mal el concepto. Sin embargo Laques, que sigue defendiendo la noción tradicional, afirma que *todos* (*pantes*) insistirán en reconocer como valientes (*andreious*) a aquellos a los que Nicias pretende privar de dicho honor (*times*). La concepción de Laques se corresponde, pues, con una mentalidad agonial: la valentía, como virtud, es algo que se atribuye públicamente en forma de honor. La concepción cognitiva de Nicias conlleva, pues, otra novedad respecto a la tradición: su independencia del criterio del público y su dependencia absoluta del criterio del sabio. Nicias, como Platón, propone una reconceptualización de la virtud según la cual “ser *aristos*” ya no es “ser dicho *aristos*”, como ocurría en el mundo homérico y en la mentalidad popular.²⁴⁵

²⁴⁵ Cfr. Lledó, 1994, 31. De ahí que el héroe necesite al poeta.

La intervención de Sócrates en el diálogo orienta la discusión en torno a la naturaleza de la valentía ya en 190d, que enseguida (191d) operará una transición desde la “valentía militar” hasta la, por así decir, “valentía civil”. En este diálogo el perdedor dialéctico parece ser Laques, quien defiende que la valentía es un tipo de resistencia (*karteria*)²⁴⁶ frente al enemigo (190e), aunque se ve obligado a admitir que tiene que venir acompañada de cierto saber (*phronesis*, 192d). Laques muestra persuasivamente que la valentía difiere de otras formas de conocimiento, de modo que ya suscita el problema de la anomalía de la valentía que, sin embargo, se desarrollará con más detalle en otro diálogo, el *Protágoras*.

Nicias, que está al corriente del intelectualismo socrático, sostiene que la valentía es un *saber* acerca de aquello que es digno de ser temido: se teme el mal, de modo que la valentía es, como toda virtud, la capacidad de discernir entre el bien y el mal (194e-195a, 196d). Pero no menciona además la parte de “resistencia” que indudablemente tiene la valentía (en 194a Sócrates rechaza explícitamente que la valentía sea “resistencia” aun cuando sí dice que los valientes deben persistir). Sócrates no se preocupa por esta paradoja²⁴⁷ y sostiene que si es un saber, entonces es equivalente al resto de las virtudes (199b-c). Y, puesto que se decía que la valentía era “parte” de la virtud, llegando a la conclusión de que ésta se identifica con el “todo” de la virtud, ocurre que al final del diálogo no se sabe nada seguro sobre la valentía, salvo que está integrada en el conjunto de las otras virtudes y que, para que sea bella y beneficiosa (192c-d), debe ir acompañada de *phronesis*. Si no se admite que la *phronesis* determina la

²⁴⁶ La definición de *andreia* como *karteria* convendría mucho a Áyax, pues hay que recordar que el personaje de la tragedia está recortado a partir de la epopeya y, aquí, su característica principal es la resistencia frente al enemigo y, en la tragedia, su capacidad para resistirse heroicamente a los consejos de sus *philoí*.

²⁴⁷ No le interesa preocuparse por ella, puesto que la resistencia como tal es valorativamente neutra: puede ser virtuosa pero también puede ser negativa (192d: la resistencia acompañada de prudencia es valentía, pero 193d: hay otros ejemplos de persistencia en el mal), de modo que introducir esta noción en la de la virtud de la valentía, que interesa definir como una forma de saber, resulta más bien entorpecedor. No obstante, en *Rep.* 429c y 442c sostiene que la valentía es una cierta conservación o preservación (*soteria*) de cierta opinión (engendada por la ley y la educación) respecto de cuáles son las cosas temibles y cómo han de ser temidas.

diferencia entre *andreia* y *thraseia*, entonces no se podría trazar una diferencia entre estas dos últimas, inconsistencia en la que cae ahora Laques y, en el diálogo que lleva su nombre, Protágoras.²⁴⁸

Es importante tener en cuenta el modo en que se amplía la extensión de la noción tradicional de valentía: en 191d-e Sócrates advierte que el valiente no lo es sólo en la guerra, en relación con los peligros, sino también en relación con los males (*ponoi*) y, por extensión, con los placeres. De este modo el “enemigo” frente al que, según la concepción tradicional de la valentía, hay que resistir, se localiza en el interior mismo del alma. Aquí hay una primera²⁴⁹ aproximación entre *andreia* y *sophrosyne*, y el concepto de valentía se extiende hasta convertirse en un saber sobre aquello en lo que hay que confiar y temer *en la guerra y en lo demás* (195a). Sobre la distinción entre lo que es bueno y es malo, es decir, sobre lo que es digno de ser temido y lo que no, se basa la distinción que en 197b hace Nicias (retomando la que insinúa Sócrates en 193c) entre valentía y audacia o temeridad (*thraseia* o *tolme*). El niño, el animal o el ignorante no serían en ningún caso valientes sino audaces o temerarios: su “valentía” es sencillamente una falta de miedo (*aphobon*) tonta (*moron*), ya que el ignorante no teme su propia *agnoia*.

La discusión sobre la valentía en el *Protágoras* se desarrolla en dos pasajes: 349d-351b y 358d-360d. En el primer pasaje (349d-351b) se formula la teoría de la unidad de las virtudes²⁵⁰ basada en la identificación de todas las virtudes con la sabiduría (*sophia*). Así, las virtudes serían todas ellas nombres distintos para un mismo objeto.²⁵¹ Aquí es donde Protágoras, que admite que todas las virtudes sean parte de la virtud pero distintas entre sí, subraya que la valentía es muy diferente del resto y que un hombre puede ser muy valiente careciendo del resto

²⁴⁸ En *Prot.*, 349d Sócrates saca a la luz el uso espurio del concepto tradicional de valentía que la identifica con la audacia empleando los mismos ejemplos que aparecen en *Laques* 193b.

²⁴⁹ Si bien es verdad que antes (188b) Nicias había elogiado al que se atrevía a enfrentarse a la propia vida, sin referirse explícitamente a la valentía pero utilizando las expresiones que Laques había vinculado expresamente a esta virtud (rechazar al enemigo y no huir, 190e).

²⁵⁰ que son: *sophia kai sophrosyne kai andreia kai dikaiosyne kai hosiotes*.

de las virtudes (349d). Entre 349e y 350c Sócrates prepara una trampa a Protágoras, quien ha identificado a los valientes (*andreioi*) con los temerarios (*tharraleoi*), haciéndole ver que hay algunas formas de valentía que no pueden ser virtuosas.²⁵² La conclusión de Sócrates es que hay que distinguir a los valientes de los alocados y que la valentía es una forma de sabiduría (350c). Intentando deshacer esta identificación entre valentía y sabiduría, Protágoras consigue reforzar la postura socrática introduciendo un elemento fundamental: la *paideia*. Así, en 350d-351b Protágoras afirma que la diferencia entre valentía y temeridad se basa en la naturaleza y la buena educación del alma.²⁵³ Aunque se interrumpa la discusión sobre la valentía de forma abrupta, Protágoras ya está en el terreno de Sócrates pues ya ha admitido que, en definitiva, es una diferencia de tipo intelectual y que, por tanto, la valentía se puede identificar con las otras virtudes que también se identifican con la sabiduría.

Más adelante (358d-360d) Platón vuelve sobre el problema de la valentía y lo resuelve partiendo de los consensos adquiridos (*tas emprosthen homologias*, 360a) en el transcurso del diálogo. En este momento parece haber convencido ya al público presente de que su “fórmula hedonista” es verdadera y que, por tanto, el sentido común está equivocado cuando supone que algunas personas persiguen voluntariamente el mal. En este momento (358d) se pregunta qué es el temor (*deos*) y qué el miedo (*phobos*), proponiendo una definición que ha tenido mucho éxito en la historia de la filosofía: el miedo es una expectación de mal (*prosdokian tina lego kaklu touto*). Es importante que la definición se formule en estos términos

²⁵¹ Cfr. Aristóteles, *Tóp*, I, 107a: “lo bueno es homónimo”.

²⁵² Protágoras lo expresa con un oxímoron: esta valentía es algo vergonzosa, *aischron ... andreia*, 350b.

²⁵³ La importancia de la educación para la formación de las virtudes, especialmente la valentía y la *sophrosyne*, se examina en *Rep.* III y, sobre todo, en *Rep.* IV mediante el ejemplo del tinte (429d-430b): antes de aplicar la tintura, el artesano prepara el alma para que la pintura quede indeleble en el paño; así, el saber relativo a lo que es digno de ser temido, que es en lo que consiste la valentía, se preserva en el alma en cualquier situación. Esto aclara en qué sentido la valentía es *soteria* (429c, 442c), es decir una especie de preservación, reemplazando sutilmente este concepto por el popular *karteria* que es el que aparece en la definición de Laques.

porque se subraya el componente intencional del temor y, por tanto, permite que el miedo sea afín a la razón, debido a que tiene un contenido de verdad que hace posible, por ejemplo, que el valiente no tenga miedo de ir a la guerra porque *sabe* qué es lo que debe hacer. El provecho teórico que se deriva de formular la definición en estos términos se pone inmediatamente de manifiesto.

Así, en 358, y dando por sentadas las ecuaciones entre bien y placer y mal y dolor que ha establecido anteriormente (351c), Platón concluye que el valiente es quien teme lo que es digno de ser temido; por ejemplo, el valiente teme sus propios deseos. La valentía se identifica pues con un cierto conocimiento, y si el miedo es una expectación del mal, frente a lo que opina la gente (*hypo ton anthropon*, 359c) los cobardes se dirigen a lo que en verdad es temible (*deina*). En 359e se ve cómo la valentía no tiene que dejar de ser una virtud militar, pero ha cambiado su caracterización: al identificarse con un saber y ser por tanto una virtud intelectual, el guerrero es valiente porque *sabe* que la guerra es buena y hermosa y, por tanto, placentera. En este sentido, la valentía se define no por su contexto (la guerra) sino por ser un saber, y queda completamente integrada en la ciudad y, como en *Laques*, se identifica con el saber de lo temible y de lo no temible (360d).

También en el *Fedón* Platón contrapone al concepto popular su propio concepto de valentía, ligada al conocimiento. Este diálogo es interesante porque los argumentos que se aplican a la valentía tienen validez también para la *sophrosyne*. En 68d-e Sócrates afirma, paradójicamente, que lo que motiva a los que tradicionalmente se considera cobardes es el miedo, de manera que son valientes *porque* son cobardes. Su idea es que lo que tradicionalmente se entiende por valentía y *sophrosyne* se reduce a un mezquino intercambio entre temores por temores y placeres por placeres, pero en este comercio está ausente la única moneda válida, la sabiduría (*phronesis*) y, por tanto, está ausente del mismo toda medida. De modo que (69b) la valentía y la *sophrosyne* tal como las entiende la mayoría no son sino virtudes en apariencia. Para que lo sean verdaderamente tiene que estar presente la razón. Sócrates concluye (69c) haciendo hincapié sobre

su teoría de la unidad de las virtudes y afirmando que el saber es lo que hace verdadera a la virtud.

Una vez que se ha establecido bien cómo, según Platón, la valentía es una especie de conocimiento, y cómo se ha extendido su campo semántico para aplicarse no sólo al contexto de la guerra sino también a la ciudad (*Laques*, 191d) y a cualquier otro ámbito donde haya algún conflicto, es interesante preguntarse en qué se diferencia la valentía de esa otra virtud que en la tragedia de *Áyax* representa Odiseo, la *sophrosyne*. En primer lugar cabría hablar de un equilibrio entre ambas virtudes, pero también habrá que ver cómo esto afecta a la propia *sophrosyne*, pues a medida que la valentía se desmilitariza, se da una militarización de la *sophrosyne*.²⁵⁴

El mejor ejemplo de buena integración de la valentía en la *polis* lo proporcionan los guardianes, cuya naturaleza y educación reúnen las cualidades que permiten un equilibrio entre una naturaleza fogosa (*thymoeidei*) y una naturaleza mansa (*praeia physis*).²⁵⁵ Efectivamente, en la *República* Platón describe la naturaleza física (375a) y anímica (375b-376d) del guardián poniendo énfasis en la necesidad de integrar la valentía con la mansedumbre, pues esta última funciona como un freno a la valentía (375b). Mucho más adelante Platón sostiene que dicha integración se realiza mediante la educación (410d-e).²⁵⁶ En este sentido se puede hablar de un equilibrio entre ambas virtudes.

Uno de los pasajes donde queda más clara la identificación entre *sophrosyne* y valentía, y donde se ven los rasgos que de la concepción tradicional de esta

²⁵⁴ Esta es la tesis sostenida en Calvo, 1998.

²⁵⁵ Como se verá a lo largo de este capítulo, el problema que plantea Platón en el *Político*, 306a-311c, *Rep.* III, 375d y en el L.I de las *Leyes* es el que en buena medida gravita en la tragedia de *Áyax*: cómo conseguir conciliar la fogosidad con la mansedumbre para que el soldado no se vuelva contra su ciudad.

²⁵⁶ La educación modula el alma de los guardianes de manera que se favorece el paradójico equilibrio entre templanza y valentía: la educación musical potencia la dulzura, mientras la gimnasia fomenta la rudeza, de modo que ambas prácticas se complementan y se limitan mutuamente en pro de su convivencia armónica en el alma.

última penetran en la primera, aparece en el L.I de las *Leyes*. Aquí, y tras haber criticado a los dorios por haber desarrollado sólo una parte, y la menos interesante, de la virtud (la *andreia*), Platón extiende, por boca del Ateniense, el principio natural de la guerra generalizada (establecido en 625e-626a) de la ciudad a la aldea, de la aldea al hombre y del hombre a su propio interior (625c-e). De ahí que Platón vuelva a los conceptos psicológicos que han convertido el libro cuarto de la *República* en uno de los textos políticos fundamentales de Platón: en el interior del sujeto existen facciones enfrentadas, y el mejor régimen será aquel en que gobierne la parte mejor sobre las demás. Mediante el ejemplo de los tres jueces (627c-628a), de los cuales el mejor es el que reconcilia las facciones enfrentadas, Platón muestra que los impulsos negativos o irracionales no tienen que ser eliminados, sino integrados correctamente en la ciudad o en el alma por medio de la educación.²⁵⁷ Al pasar a hablar de la sedición como un problema más grave que la guerra contra un enemigo externo, Platón prepara el terreno para la definición de la valentía como dominio del interior de uno mismo y, por tanto, como *sophrosyne*. De ese modo, Platón desplaza el objeto frente al que la valentía es una reacción del interior al exterior del individuo.²⁵⁸ El objeto de la valentía se duplica y, así, se duplican los géneros de la valentía (633c-d): por un lado la valentía puede referirse a la lucha contra lo temible y lo penoso, como ocurre con el concepto tradicional de valentía; y por otro, y en esto reside la novedad platónica, la valentía puede consistir en la lucha contra el deseo y los placeres (634a-b), y esta indefensión es más vergonzosa, puesto que es peor ser dominado por los placeres que por los dolores (633e, 634e). El dominio de sí mismo es, pues, tanto la valentía como la *sophrosyne*.

²⁵⁷ También muestra que la finalidad de la legislación no es la guerra sino la amistad y la reconciliación, y la práctica de la guerra no es algo bueno por sí mismo sino un mal menor, de modo que la valentía en tanto que virtud militar es un simple medio: “que una ciudad se venza a sí misma, así parece, no pertenecía a lo mejor sino a lo necesario” (628a).

²⁵⁸ Según Jaeger (2000, 1032), en las *Leyes* el “ideal de la *paideia* es, si nos fijamos en lo más íntimo de su esencia, el dominio de sí mismo y no el dominio sobre otros por medio de la violencia exterior, como para los espartanos.”

Esta identificación entre valentía y *sophrosyne* también está presente en la *República*: en su caracterización del alma intermedia, cuya virtud característica es la valentía, Platón señala que su actividad primordial es la lucha contra los deseos (440a) y su alianza (440a-b) o servidumbre (440d, 441c) con la razón. Aunque no se identifica con la razón, pues también niños y bestias poseen un alma fogosa (441a-b), el *thymos* gobierna junto con la razón la *epithymia* (442a), la primera obedeciendo, la segunda deliberando (442b). De ese modo, en la medida en que se dirige al “enemigo interior”, no es posible diferenciar la valentía de la *sophrosyne*. Pero de esta última, finalmente, llamará la atención el hecho de que se describa precisamente en términos de lucha por obtener el poder y la paz (pues la concordia es el fin de la guerra). Así, en la *República* (430e-432b) la *sophrosyne* aparece descrita como *symphonia*, *armonia* y *kosmos*: en estos adjetivos resuenan ideales políticos que, por supuesto, recuerdan la analogía platónica del alma y la ciudad. Además, la *sophrosyne* se describe como la virtud que somete a los apetitos y es, por tanto, la virtud del autodomínio. Platón se expresa, pues, en términos que recuerdan la disposición a la lucha y la firmeza del guerrero. Por eso no es extraño que en su descripción de la *sophrosyne* Platón lleve la épica al interior del individuo.

Como se verá más adelante, la relación que guarda la tragedia de *Áyax* con la redefinición platónica del concepto tradicional de valentía llevada a cabo en términos de *sophrosyne* es la siguiente: el héroe *Áyax* tiene una predisposición a la lucha y a la resistencia frente al enemigo que beneficia a la comunidad y, sin embargo, al faltarle una adecuada vinculación con la razón, se vuelve contra sí mismo y contra la comunidad. Así, la virtud guerrera de *Áyax* es ambivalente y, para limar esa ambivalencia, es preciso que su predisposición se reconfigure de acuerdo con la *phronesis*. Ésta es la virtud de Odiseo quien, además, en esta tragedia encarna la *sophrosyne* la cual, después de todo, no sólo no es una forma de cobardía sino que no se distingue de la valentía *bien entendida*.

1.2. Una fenomenología de la valentía: la perspectiva de Aristóteles

En buena medida deudora, y en buena medida innovadora, es la noción de valentía de Aristóteles respecto de la de Platón. En *EN*, III, 6-9 Aristóteles elabora una fenomenología de la virtud de la valentía (*andreia*) y, en tanto que virtud, se ajusta a la estructura general de las virtudes que aparece en *EN*, II. En este segundo libro, la virtud se define como medio (*mesotes*) entre dos extremos (*EN*, II, 6-7) y como acción deliberada y acorde con determinadas circunstancias o disposiciones del agente (II, 3-4). Aristóteles propone el ejemplo de la valentía, y comienza después su análisis de las virtudes precisamente por esa virtud, porque es la virtud tradicional y posiblemente la más popular. Además, la valentía está fuertemente ligada al hábito (1103b16, 1117a22), puesto que la virtud es resultado del hábito y éste es, a su vez, lo que configura el carácter (1103a30), de modo que de nuevo la educación continuada es lo que hace posible el desarrollo de la virtud.²⁵⁹

El análisis de la valentía en el tercer libro parte, en 1115a6-7, de la definición de valentía como término medio entre el miedo (*phobos*), que domina al cobarde (*deilos*), y el exceso de seguridad (*tharre*) que caracteriza al temerario (*thrasys*).²⁶⁰ En esta noción de término medio está involucrada una concepción cognitiva de la virtud que es importante retener: para que pueda establecerse el

²⁵⁹ La correcta formación del carácter mediante la educación y el hábito hace posible que, en circunstancias apremiantes o repentinas, el agente se comporte de forma virtuosa aun cuando no tenga tiempo para evaluar la situación. Esto no significa que en ese caso el elemento de juicio o de cálculo esté ausente, sino que no tiene que estar en cada circunstancia precisa pues una correcta educación de la razón conlleva una integración plena de las facultades personales de tal modo que en determinadas circunstancias no sea necesario recurrir al *logos*, sino que la acción inmediata o espontánea es ya la adecuada. Una descripción detallada muy importante para ver cómo se concilia la idea del hábito (*hexis*) con el cálculo (*logismos*) o la razón (*logos*) aparece en la oposición que traza Aristóteles entre el valiente y el optimista sin más (1117a10-23). Es más, en esas circunstancias repentinas es donde se distingue verdaderamente el carácter valiente.

²⁶⁰ Aristóteles retoma la definición que apareció en 1107b1-5 en el contexto de la teoría general de la virtud como medio entre dos extremos. Aquí, Aristóteles propone la valentía como el primer ejemplo de lo que es una virtud quizá por ser el más intuitivo o cercano a la noción popular de virtud, y la define en relación con el objeto o la emoción frente al que es una reacción (el miedo y, en menor medida, la seguridad; téngase en cuenta la definición de miedo como expectación de un mal que también admite Aristóteles). Inmediatamente se refiere a la virtud de la *sophrosyne*, que es a su vez una reacción moderada (un término medio) frente a los placeres.

medio tiene que estar presente un elemento de *logismos* o cálculo, que después (en el libro VI) se definirá como la capacidad de juicio (*phronesis*) y sin el cual la disposición del carácter no llega a convertirse propiamente en virtud.

Al igual que Platón, Aristóteles define la valentía como una virtud que tiene un objeto principal, el miedo, y el miedo es una emoción que posee cierto contenido proposicional: el miedo es expectación de algún mal (1115a9). Sin embargo, Aristóteles proporciona numerosos ejemplos de males (*kaka*) y distingue entre aquellos que es vergonzoso (*aischron*) temer y los que son nobles (*kalon*): los valientes sólo temen aquello que es noble temer, es más, los valientes lo serán en los casos más nobles (*kallistois*, 1115a30), y lo más noble es la guerra (*en polemo* 1115a31), donde el guerrero alcanza una muerte noble y llena de honras (*ton kalon thanaton ... hai timai*, 1115a33). Como se ve, Aristóteles y Platón tienen la *misma* concepción cognitiva de la virtud y, en concreto, de la valentía, pero Aristóteles, al haber procedido de forma distinta a Platón, conserva como contexto principal de esta virtud la idea tradicional que la asocia al campo de batalla (1115a32; 1117b14). Lo que hace Platón es, como se ha visto antes, ensanchar el concepto de valentía de forma que se convierta en una reacción al miedo en general, con la consecuencia de que las ocasiones verdaderamente importantes para ejercer la valentía no las proporciona el combate contra el enemigo de guerra sino contra el “enemigo interior”. Pero Aristóteles, al señalar que los valientes ante otros males diferentes de la muerte (y en concreto de la muerte en batalla) lo son sólo en un sentido metafórico (*kata metaphoran*, 1115a15) o por analogía (*kath'homoioteta*, 111a20), realmente no amplía su semántica y, por eso, queda todavía circunscrita principalmente al contexto bélico.²⁶¹ Otra diferencia importante entre el procedimiento de Platón y el de Aristóteles estriba en la preocupación, más acusada en el segundo que en el primero, por recoger y justificar (aunque también por revisar y criticar, como hacía Platón) las prácticas y

²⁶¹ Más adelante Aristóteles distingue cinco formas impropias de valentía: en la política (1116a17-b3), en relación con la ciencia (1116b3-22), con la ira (1116b23-1117a9), el optimismo 1117a10-23) y la ignorancia (1117a23-29).

los discursos morales de sus contemporáneos,²⁶² lo cual le lleva a tratar de conservar el vínculo popularmente establecido entre la valentía y la vida militar. En este sentido, en Aristóteles la valentía conserva un valor instrumental o secundario, menor en todo caso respecto de otras virtudes, lo cual queda reforzado por su dependencia de algo externo al agente que la pone en práctica: efectivamente, a diferencia de otras virtudes que, como la justicia, se pueden ejercer en cualquier circunstancia, al estar ligada al contexto de la guerra y a la posesión de facultades físicas y sociales muy determinadas, resulta ser una virtud mucho menos autárquica y, por tanto, menos valiosa que las demás: es una virtud que, como todas, depende de la formación del carácter del agente pero también, y en mucho más medida que las demás virtudes, está a merced de la fortuna o del azar.

Al conservar su connotación militar, la valentía nunca tiende a identificarse, como ocurre en Platón, con la *sophrosyne*, sino que mantiene con ésta una relación siempre paralela pero inversa, lo cual también está más en consonancia con la concepción tradicional tanto de la valentía como de la templanza.²⁶³ Lo característico del valiente es soportar lo que verdaderamente produce temor, y esto es lo penoso (*ta phobera* es *ta hypera*, 1117a34) y, de hecho, lo más penoso (pues es más difícil soportar el dolor que apartarse de los placeres). De modo que, por más que constituya una virtud puesto que su fin es noble y, por tanto, agradable (1117b2), Aristóteles rectifica cuanto de contraintuitivo tenía el pasaje del *Protágoras* (358e-360e) donde Platón se ocupa de

²⁶² Algo que se nota especialmente en su uso de los adjetivos *kalon* y *aischron*, más cercanos a los usos comunes de la sociedad ateniense. Sin embargo, creo que hay que tener cuidado a la hora de tomar ingenuamente esta idea como si Aristóteles fuese un filósofo ocupado en refrendar las intuiciones morales de la comunidad: en efecto, su revisión da lugar a un sistema moral racional tan contraintuitivo o tan lejano de la opinión de la mayoría como el de Platón, y no muy diferente, dicho sea de paso, del de este último (véase especialmente *EN*, X, donde Aristóteles expone cuál es su ideal de vida, la vida contemplativa).

²⁶³ También cuadra con las prácticas habituales de tributar honra y elogio; en Aristóteles, el valiente vuelve a ser un “varón esforzado” (como diría Gómez Robledo, 1986, 95) parecido al de la tradición homérica (sobre la virtud, la valentía y el elogio véase 1117a35; cfr. *Ret.*, I, 9).

de la valentía a partir de la doble ecuación entre bienes/placeres y males/dolores (354c), lo que daba como resultado que la valentía no era nada penoso ni doloroso. En Aristóteles, sin embargo, la nobleza del fin deja intacta la percepción psicológica del objeto de la valentía, y de la práctica de la valentía misma, como penosa. De manera que, aunque en ambos casos el fin es el criterio para valorar las virtudes instrumentales para dicho fin (*EN*, III, 1117b15-16 y *Prot.*, 353d), el enfoque aristotélico es más intuitivo que el platónico porque el préstamo del “valor moral” del fin al medio no cambia el “valor psicológico” de estos: lo noble del fin conserva, y hasta aumenta (esp. 1117b17) lo penoso de la virtud instrumental de la valentía; el que resiste valientemente en las líneas sufre. Sócrates declara imposible (*Prot.*358c-d) lo que Aristóteles afirma que es la acción del valiente: buscar el dolor y privarse del placer deliberadamente.

Aparte de perder buena parte de su aire de paradoja, la revisión aristotélica de la valentía enfatiza más, respecto a la de Platón, el carácter cívico de esta virtud: la valentía es característica del ciudadano y, por tanto, del ciudadano en tanto que militar (sea hoplita, caballero o marinero), pero no del mercenario. Aunque éste pueda tener más pericia en la guerra, los que realmente actúan movidos por un fin noble y por un conocimiento del bien y del valor son los ciudadanos.²⁶⁴

Es importante tener en cuenta que quien carece de miedo no es valiente (1115b24-28) sino que lo es quien teme lo que es noble temer y de la manera en que hay que temerlo: por eso, en 1115b6-24 se afirma que en la valentía tiene que estar presente el *logos* (1115b13, 20) y el examen del valor de la cosas (1115b19) y, por otro lado, la acción tiene que ser voluntaria y motivada por un fin noble (1115b14, 23-24). Cuando no están presentes estas circunstancias de la virtud, es decir, si alguien teme *lo* que no debe, *como* no debe o *cuando* no debe, entonces no

²⁶⁴ En 1116b16-20 Aristóteles pone el ejemplo de lo que ocurrió en el templo de Hermes de Coronea (353a.c.), donde los ciudadanos permanecieron en sus puestos mientras los soldados huían. Además de la condición social (y moral) de ser ciudadano, contribuye no poco (aunque no es algo separable) la perspectiva de las pérdidas que la desertión implicaba en un caso o en otro.

puede haber valentía.²⁶⁵ Este es el caso del que se excede en falta de miedo (*aphobia*) o en exceso de seguridad (*thraseia*);²⁶⁶ en el primer caso, se trata de un loco (*mainomenos*) o un insensible (*analgetos*), pero en cualquier caso, al faltar una noción clara del peligro, esa disposición del carácter no tiene nada de meritorio ni garantiza (aunque posibilita) un beneficio social. Lo mismo ocurre con el temerario, quien imita (*mimeitai*) la acción del valiente pero no el principio que la gobierna²⁶⁷, de modo que *parece* valiente pero realmente no lo es. Como se tendrá ocasión de ver en lo sucesivo, esta definición del tipo humano que se contrapone tanto al valiente como al cobarde cuadra sorprendentemente con la caracterización de Áyax en la tragedia.

Al igual que ocurre en Platón, para Aristóteles la valentía y la *sophrosyne* son virtudes ligadas a la parte irracional del alma (*ton alogo meron ... hai aretai*, 1117b24) pero, como se ha advertido, entre éstas no hay nunca un acercamiento sino que discurren siempre, en virtud de la diferencia irreducible de sus respectivos objetos (*ta hypera, ta hedona*), en paralelo. Una de las formas impropias de la valentía que Aristóteles distingue (en 1116b23-1117a9) de la valentía propiamente dicha es aquella acción que se origina en el *thymos* pero que no pasa por el filtro del *logos*. Si bien Aristóteles reconoce (111b26) que todos los valientes son coléricos (*thymoeideis*), no todos los coléricos son valientes pues hay algunos que, como las

²⁶⁵ La enumeración de circunstancias de la valentía (1115b15-17) también es paralela a la que aparece respecto de la virtud en general en el LII (1104b25-27). Al final de dicha enumeración añade “así en otras circunstancias”, y puede suponerse que tiene en mente la cantidad (*cuanto* no debe), pues acaba de afirmar (1115b10) que el temor admite gradación.

²⁶⁶ Aunque distingue entre los primeros (1115b24-28) y los segundos (1115b29-33), en la comparación final con el valiente (1116a5-16) se funden los dos tipos humanos y se oponen igualmente al valiente y al cobarde. La distinción tampoco está en Platón.

²⁶⁷ Si el valiente es un hombre bueno (*spoudaios*) entonces es objeto de imitación; pero no basta con imitar sus acciones sino que hay que imitar también sus motivos o principios: se trata de representarse la mente del valiente para actuar valientemente en cualquier circunstancia. Del mismo modo, el *phronimos* crea una regla, y quien no es *phronimos* tiene que aplicarla aun cuando no fuese capaz de generarla él mismo. Pero se trata de aplicar la regla o el juicio, no simplemente las acciones que resultan de su aplicación.

fieras²⁶⁸, obran si previsión (*ou proserchontai*, 1117b35). Cuando alguien actúa valientemente lo hace a causa de la nobleza, pero su *thymos* colabora (1117b31). Esta descripción del mecanismo de la valentía recuerda mucho la descripción del alma que propone Platón en la *República* (410c)²⁶⁹: en un alma bien ordenada el *thymos* se somete a la razón y obedece sus dictados. No obstante, el que actúa sólo por apasionamiento no es, aunque parece y podría llegar a ser por su naturaleza, propiamente valiente. Más adelante trataré de mostrar que, según esta descripción, y teniendo en cuenta las referencias a Homero que el propio Aristóteles trae a colación (1116b27-28), Áyax actúa no tanto por valentía como por apasionamiento. Aunque en principio parece, como el virtuoso, que actúa *dia to kalon oud'bos ho logos* (1117a8), en realidad actúa *dia pathos*. En todo caso, es importante subrayar que, pese a que su virtud no es completa, su disposición sí es virtuosa, y que su acción nace de una virtud: del deseo de gloria y del rechazo de la vergüenza.²⁷⁰

En otro pasaje perteneciente al libro séptimo, en el contexto del examen de lo que suele traducirse por debilidad de la voluntad, la *akrasía*, Aristóteles realiza una descripción parecida del funcionamiento de la cólera: se refiere a un tipo específico de *akrasia*, a saber el que es relativo al *thymos*, que califica de menos vergonzoso que la *akrasia* más habitual que es la se produce respecto de los placeres (1149a25). Aquí, el mecanismo de la acción colérica se describe de forma parecida a como aparece en L.III, 6, 1116b23-1117a9, pero cambia un matiz: el *thymos* sí escucha a la razón (*akouein men ti tou logou*), pero la escucha mal

²⁶⁸ Este mismo ejemplo aparece en Platón, *Laques*, 197a.

²⁶⁹ “...la rudeza es producida por el lado fogoso de la naturaleza; la cual, si es criada correctamente, puede llegar a ser valentía, pero si es puesta en tensión extrema, se convierte naturalmente en dureza y brutalidad.”

²⁷⁰ En realidad, cuando Aristóteles dice, en 1116a28-29, que cierta forma impropia de valentía nace de una virtud (del respeto, *aidos*), de un deseo de nobleza (el deseo de *time*) y de rehuir lo vergonzoso, se está refiriendo a la valentía en la política, pero estas mismas motivaciones también están presentes en el héroe de corte homérico (no en vano aparecen varias citas de Homero en este pasaje: 1116a23-26).

(*parakouein*; 1149a26-27) debido a que se apresura a cumplir sus órdenes. Aristóteles propone dos comparaciones: el servidor que por las prisas no escucha bien la orden y la cumple mal, y el perro que ladra antes de saber si quien se aproxima es amigo o enemigo. Como se verá a continuación, al igual que ocurre en el caso de *Áyax*, la disposición virtuosa exige, para materializarse en una acción virtuosa, la presencia de las virtudes dianoéticas que, como se mostrará, encarna Odiseo en esta tragedia.

1.3. La ambigüedad de la virtud en *Áyax*

En *Áyax* Sófocles afronta la tragedia personal del héroe épico *Áyax* mediante una reflexión sobre un conjunto de valores, especialmente el de la valentía y la obediencia militar, y su transformación a lo largo del tiempo. *Áyax* es la tragedia de un guerrero desobediente, y la expresión particular del disenso que encarna con su desobediencia permite y obliga a una reflexión sobre los valores, una reflexión que, en ocasiones, entraña una auténtica redefinición de los mismos. Dicha redefinición puede verse en buena medida como el paso de un ideal caballeresco a un ideal hoplita, o de un ideal agonal a otro básicamente igualitario. Pero el paso de un sistema a otro entraña el sacrificio de un conjunto de valores que también era válido a su manera: *Áyax* es un guerrero indisciplinado porque obedece a un código de valores arcaico que entra en contradicción con otro más moderno, el de la moral ciudadana.²⁷¹ Pero la necesidad de atender a un nuevo código de valores no invalida totalmente la virtud arcaizante del héroe. Así, ante el avance de la igualdad democrática Sófocles se plantea el problema de no perder de vista la necesidad de seguir tributando *tíme* en función de la diferencia de mérito y nobleza, de conservar el talante agonal y el gusto por la diferencia que caracteriza al pensamiento griego en

²⁷¹ Una interpretación de la tragedia que sigue esta línea aparece, entre otros lugares, en Pavano, 1942, 539-605. Por su parte Lacarrière (1978, 57-70) interpreta que disputa con los Atridas como una confrontación entre diferentes facciones dentro de una sociedad feudal.

su conjunto.²⁷² Pese a todo, creo que hay que evitar caer en lo que han caído la mayoría de los críticos,²⁷³ a saber: identificar a Áyax con el ideal aristocrático y a Odiseo con el ideal democrático, o a Odiseo con el ideal aristocrático y a Áyax con la mentalidad oligárquica, aunque sí se puede anticipar que la destrucción de Áyax es necesaria en una tragedia que, como tal, constituye una manifestación popular de la mentalidad democrática y que, por tanto, tiene que mostrar la inviabilidad de un héroe de mentalidad antidemocrática que los espectadores fácilmente asociarían con el espíritu de las grandes familias (*gene*).²⁷⁴ Su destrucción no impide, sin embargo, la restauración o el reconocimiento de su valor, lo cual muestra que su concepción del bien no ha dejado de ser válida a fuer de ser derrotada o desterrada de la *polis*.

A diferencia de cuanto se ha visto en Platón y Aristóteles, en *Áyax* Sófocles no ha planteado de forma explícita el problema de la valentía ni de la *sophrosyne*. Se trata de una tragedia sobre la desobediencia o la indisciplina de un héroe, de su vergüenza y del modo en que, después de su muerte, se restaura su valor. En el transcurso de la tragedia aparecen palabras que generalmente se traducen como “audacia”, “furor” o “temeridad”, pero en ningún momento aparece la palabra que se suele traducir por “valentía”, *andreia*. No obstante, *Áyax* es la tragedia sofóclea en la que aparecen más derivados de *sophrosyne*, y en ninguna otra tragedia griega conservada aparecen tantos derivados de *hybris*.²⁷⁵ Si

²⁷² Sobre el problema de identificar “igualdad política” con igualdad en mérito o valor, que considero que es uno de los temas de fondo de esta tragedia, véase Arteta (2002, cap.1).

²⁷³ Véase p.ej, Gasti (1992). Knox (1961) es una aproximación más interesante en este sentido porque no obstante señale que el carácter tolerante de Odiseo es más afín a una sociedad de iguales (22) afirma también que su actitud es “ilustrada” (6), algo que sin duda, aunque Knox no lo mencione, es un rasgo aristocrático. En cuanto al carácter oligárquico de Áyax véase Whitman (1951, 78), que también (45) analiza su relación con algunos personajes aristocráticos de tendencia oligárquica del siglo V como Cimón. En este sentido véase también Kamerbeek (1953, 1, 17). En todo caso, hay un consenso general en considerar a Áyax como un enemigo de la *polis* democrática: véase también Davis (1986).

²⁷⁴ No en vano Áyax es *gennaios* en 1355.

²⁷⁵ Cfr. Winnington-Ingram, 1980, 12-13.

se tiene en cuenta el modo en que posteriormente, como se ha visto en el caso de Platón y Aristóteles, se conceptualizarán las virtudes de la valentía y de la *sophrosyne*, creo que hay razones para emprender un estudio conjunto de ambas en un texto como el *Áyax* de Sófocles. La idea que se tratará de esclarecer es que la valentía, como todas las virtudes, cuando se encuentra en su estado natural, es decir, antes de ser sometida a la *phronesis* mediante la educación, puede tener efectos indeseables. Para que se convierta efectivamente en una virtud debe someterse a la *phronesis*, moldearse según la razón. Pero desde el momento en que el coraje se somete a la *phronesis* no es fácil distinguirlo de la virtud de la moderación (*sophrosyne*), el ideal de la medida y el autoconocimiento que floreció en la Atenas democrática. En esta tragedia, precisamente, es Odiseo quien representa esa moderación y, con ella, un nuevo ideal de nobleza y de ciudadanía. Odiseo, pues, representa una virtud completa frente a las disposiciones de *Áyax* que, por así decir, son virtuosas pero en un estado salvaje, bruto y, por tanto, incompleto.

2. *Áyax* y la virtud heroica

Generalmente los intérpretes han considerado a *Áyax* el paradigma de “héroe trágico”: una figura anacrónica que toma una decisión que asume como un compromiso irrenunciable, sin escuchar ni obedecer los consejos, amenazas y órdenes que provienen de amigos y enemigos, y esta obstinada fidelidad a su decisión determina una acción en “línea recta” que es a la vez fuente de su grandeza y de su destrucción.²⁷⁶ Desde este punto de vista, el héroe pertenece a una esfera de valores que *ya* no es la esfera de valores en que se gesta y que de algún modo refleja la tragedia. La obra explora, pues, las tensiones que surgen cuando ambas concepciones del mundo y de la vida buena, la concepción

²⁷⁶ Esta es la caracterización más famosa del héroe sofócleo, cuya formulación más exhaustiva y mejor articulada se debe a Knox (1964, esp. cap. 1 y 2) y que ha gozado de una amplia aceptación. Desde esta perspectiva se haría comprensible lo que Bowra (1964, 17) denomina la “paradoja de *Áyax*”: “el contraste entre su indudable destreza y su penoso, quizás deshonoroso, final.”

homérica y la que predomina en la Atenas clásica, entran en contacto.²⁷⁷ Generalmente la distancia entre ambos marcos normativos se afronta desde la dicotomía que estableció Adkins²⁷⁸ entre virtudes cooperativas (*cooperative* o *quiet virtues*) y virtudes competitivas (*competitive virtues*), siendo estas últimas las que predominarían en el sistema de valores tradicional y las primeras las que trataría de potenciar y fundamentar la filosofía (especialmente la filosofía socrática y pos-socrática). Desde mi punto de vista el conflicto que plantea Sófocles en esta tragedia no puede examinarse de forma exhaustiva en términos de esta dicotomía, y precisamente lo que trataré de mostrar es que la virtud del héroe, al menos en la relectura que hace Sófocles del héroe homérico, es esencialmente ambigua, pues trata de rescatar los aspectos positivos de su virtud heroica pero dejando de lado los negativos. Se trataría pues de atemperar, no de anular, su carácter agonal de tal forma que pueda integrarse en el marco de la *polis*. La necesidad de repensar los valores militares arcaicos durante el período clásico deriva del hecho de que la guerra no ha dejado de ser en ningún momento uno de los fenómenos más perturbadores del orden social. Así, aunque tradicionalmente las virtudes guerreras se exaltan especialmente en las composiciones épicas, no conviene olvidar el enorme peso que siguen teniendo en la configuración del ideario ciudadano en la época clásica o democrática: de hecho, “el concepto de ciudadanía predominante en la época clásica consiste en la equiparación del ciudadano con el guerrero”, pues la función principal de los varones libres y en

²⁷⁷ Según Kitto (1968, 124) lo que está en juego en esta tragedia es la pregunta socrática de cómo hay que vivir (*pos dei zen*). En cuanto a *Ajax* como reflexión sobre el héroe homérico en el contexto sofócleo, véase Sorum (1985, 377).

²⁷⁸ Adkins (1960, esp. cap.3). Un estudio que se centra en la aplicación de este esquema a la tragedia de *Ajax* es Gasti (1992). Para una crítica de esta dicotomía en Homero véase Long (1970), Lloyd-Jones (1971, cap.1), Zanker (1990) y muy especialmente Lledó (1994, cap.1, esp.30). Para una crítica de la aplicación de esta dicotomía a la época clásica véase Zanker (1992), Dover (1988) y Creed (1973).

general de todo el proceso educativo estriba precisamente en el servicio militar de los ciudadanos.²⁷⁹

En el mundo homérico, y según la concepción tradicional de la virtud, Áyax representa uno de los máximos exponentes de la *arete* masculina.²⁸⁰ Dicha virtud se concibe fundamentalmente como eficacia en el combate y, de este modo, el sistema de valores tradicional potencia las disposiciones del hombre que aseguran el éxito en la batalla.²⁸¹ Estas virtudes configuran el carácter del guerrero que, por otra parte, es el mejor representante del espíritu agonial griego: todos los hombres tratan de destacar en aquello que hacen y, de forma muy especial, tratan de destacarse sobre los demás en el campo de batalla. Así, el Áyax de la tragedia está modelado a partir del personaje homérico²⁸² y conserva claramente este rasgo arcaico de buscar obsesivamente la gloria.²⁸³ Por eso, este héroe se ajustaría a grandes rasgos a lo que Platón denomina un individuo *timocrático*. Aunque no se da una correspondencia estricta entre ambas figuras en Áyax, al igual que en el

²⁷⁹ Cfr. Canfora, 2004, 33.

²⁸⁰ Es verdad que Áyax no se considera en ningún momento el *aristos*, el mejor, sino el mejor después de Aquiles (*Il.*, II, 768-9 y XVII, 279-80; *Od.*, XI, 547-9). En realidad, en esta tragedia Áyax se opone principalmente a Tecmesa (más incluso que a Odiseo, en quien se centran casi todos los críticos), que por su parte representa cualidades típicamente femeninas.

²⁸¹ Cfr. Schein (1984, 80) sobre las nociones de *aristeia* y *aristenein* en la *Iliada* como tratar de ser el mejor y el más valiente en el combate. Al respecto puede verse también Lledó, 1994, cap.1.

²⁸² En su “vivir con honor o con honor morir” (479-80), que es quizá la declaración más importante de la tragedia, resuena esta frase suya de la *Iliada* (XV, 511-13): “Más vale perecer o ganar la vida de una sola vez que dejarnos exprimir más tiempo en la atroz lid de manera inútil ante hombres peores junto a las naves.” Sobre los rasgos homéricos de Áyax véase especialmente Kirkwood (1965, 59ss), Winninnton-Inggram (1980, 15-19) y March (1992-3, 9-11) entre otros. Para comprender el carácter del héroe trágico es preciso examinar el carácter del héroe en la tradición épica y lírica, pues ésta constituye el repertorio o el trasfondo del público al que va dirigido la tragedia.

²⁸³ Arrowsmith (1963, 33, n.2) compara la heroicidad arcaica de Áyax con la idea que expresa Tucídides cuando narra los sucesos de Corcira: “la antigua simplicidad en la cual estaba tan a sus anchas el honor había sido ridiculizada y eliminada”. Sobre la imagen arcaica o *demodé* que debía presentar el héroe trágico al público del siglo V véase Ugolini (2000, 46 y n.16); también puede verse cómo en 578 se alude a la práctica arcaica y ya en desuso en época clásica de enterrar al héroe con sus propias armas (Alamillio, 1998, 149, n.55) o a la alusión a su famoso *sakos* de siete pieles (19).

hombre timocrático de Platón, destaca la afición a las honras (*philotimiai*) y a las victorias (*philonikiai*).²⁸⁴ También es significativa la obstinación (*autadesteron*) que Platón achaca al timócrata, pero es del todo contraria a Áyax la cualidad de ser sumiso con los poderosos. Como testimonio de un mundo ya ido y explícitamente rechazado por Platón, se puede señalar que el mundo homérico, poblado de héroes similares a Áyax, no es el régimen ideal (la aristocracia) sino una perversión del mismo, un régimen bueno pero sólo de forma imperfecta o secundaria; un mundo donde se mezclan bienes y males, de manera que es intermedio, como intermedio es respecto del alma racional y apetitiva el *thymos*, la potencia anímica más desarrollada del héroe; un régimen que imita en algunos aspectos al régimen mejor, donde gobiernan los mejores, y en otros a un régimen inferior, donde gobiernan los peores.²⁸⁵ Kirkwood proporciona una buena descripción de Áyax: “es el que terca y valerosamente guarda la línea de batalla. No está desprovisto de inteligencia, pero es un luchador, no un orador” y, tras un estudio de sus apariciones en la *Iliada*,²⁸⁶ muestra cómo se caracteriza no tanto por sus victorias cuanto por su resistencia como guerrero: “de manera que Áyax es siempre el que resiste pero no el que gana”. Así, su fuerza física y mental (cuerpo y alma son un todo²⁸⁷) es lo que caracteriza su virtud heroica frente a Odiseo que, por su parte, es el héroe astuto por excelencia.

²⁸⁴ Cfr. *Rep.*, VIII, 545b y 548c. Sobre las consecuencias negativas de la *philonia* véase Jen., *Const. Lac.*, 4, 4, donde se sostiene que produce más bien perdedores que vencedores. Cfr. Finley, 1984, 41 y 46.

²⁸⁵ Cfr. *Rep.*, 545b-549a.

²⁸⁶ Cfr. 1960, esp. 60. Kirkwood menciona la escena en que se lo compara con un asno (II), su duelo con Héctor (VII), la embajada a Aquiles (IX), la defensa de las naves (XV), la defensa del cuerpo de Patroclo (XVII) y su participación en los juegos (XXIII). En la *Odisea* sólo aparece una vez: XI, 451-462. Áyax también aparece con sus rasgos homéricos en Pind., *Nem.*, VIII; Esquilo reconstruyó este mismo personaje según los rasgos tradicionales en una trilogía que se ha perdido: aunque es colérico, testarudo y rencoroso, en el Áyax esquileo no hay rasgos de locura ni impiedad. Sobre esta innovación sofoclea y su sentido en el drama véase especialmente Jebb (1896, vol.VII, IXss) y Kamerbeek (1953, 1-6).

²⁸⁷ Pues en este mundo todo es *physis* (Vernant, 2000b, 21).

En el *Áyax* homérico no hay rasgos de impiedad, pero sí de independencia. En esta tragedia Sófocles ha enfatizado y desarrollado los rasgos del *Áyax* de la epopeya en función del retrato preciso que quería ofrecer: “la relativa independencia de la deidad del *Áyax* homérico se transforma en un rechazo a aceptar la ayuda y la guía del dios, la terquedad de su comportamiento en batalla se convierte en un rechazo a aceptar la autoridad de los jefes; el aislamiento deviene rechazo a aceptar la vida en los términos que le parece que la mayoría de los hombres deberían acatar”.²⁸⁸ Las numerosas referencias al trasfondo homérico²⁸⁹ son importantes para ver qué sentido adquieren las innovaciones que introduce Sófocles respecto del héroe tradicional: la locura, la impiedad, y el debate sobre su enterramiento.²⁹⁰ Finalmente, habría que señalar que la imagen y el contexto que describe Píndaro sobre *Áyax* y su disputa con Odiseo es la que más se acerca al retrato y la acción dramática de esta tragedia de Sófocles:

“Famosa envidia royó también al hijo de Telamón (...). Al hombre no elocuente, sí, mas de valiente corazón, lo cubre el olvido en altercado triste de palabras; el sumo honor, en cambio, se ofrece a la mentira abigarrada.

²⁸⁸ Kirkwood, 1965, 62.

²⁸⁹ Algunas son las siguientes: apenas comenzada la tragedia (19), *Áyax* es designado con su atributo homérico, el escudo de siete pieles (*Aianti to sakesforo*; cfr. *Il.*, VII, 219). En 1339-41 Sófocles retoma la definición homérica (cfr. *Il.*, II, 768ss; XVII, 279ss; *Od.*, 469ss; XI, 550ss; XXIV, 17ss). Por otra parte, ya sea en las palabras de *Áyax* en 443-444 (relativas al premio merecido o *aristeias*) o en las de Tecmesa (619) y las de Teucro (1274-1289) resuenan episodios homéricos como su duelo individual con Héctor (*Il.*, 38-212; XIV, 402-420), que se evoca también mediante alusiones al intercambio de regalos entre los dos guerreros (817, 1027).

²⁹⁰ Al contrario de lo que sostienen numerosos críticos, especialmente Waldock (1996, 59), Ugolini (2000, 97) afirma que el foco de atención que buscaría Sófocles sería el debate sobre el enterramiento, para el cual toda la primera parte de la tragedia no sería sino un preámbulo. En este caso, la innovación de Sófocles cobraría un sentido muy especial, puesto que el interés de la tragedia estaría en el desarrollo de una trama que el público ateniense no conoce por más que se refiera a personajes tradicionales. El único testimonio anterior de un debate en torno al enterramiento de *Áyax* aparece en la *Pequeña Iliada* cuando Agamenón prohíbe la cremación, pero no la inhumación, de *Áyax*. En la misma línea que Ugolini está March (1992-3), quien supone igualmente que el principal objetivo de la obra es la rehabilitación de un héroe que, aun siendo muy popular, despertaba algunas dudas sobre la honorabilidad de su muerte (sobre las dudas relativas a la honorabilidad de la muerte de *Áyax* véase Belfiore, 2000, 102-116; Loraux, 1989, 32-6; Garrison, 1995, 46-53 argumenta convincentemente que el suicidio de *Áyax* es honorable).

Pues con secretos votos fueron serviles los Dánaos a Ulises y, de las áureas armas despojado, se debatió en la muerte Áyax.”²⁹¹

En la tragedia, quizá lo más sobresaliente es el modo en que se describe a Áyax como una figura que destaca sobre todas las demás: es decir, como la encarnación del ideal agonal por excelencia. Todo el párodo tiene un fuerte sabor homérico²⁹² y es precisamente donde mejor se describe el espíritu agonal de Áyax: aquí, se dice que Áyax es grande y destaca sobre los hombres comunes.²⁹³ Es poderoso, y precisamente por eso es objeto de envidia. Él mismo se muestra orgulloso de estar por encima de todos los hombres del ejército (420-425) y está convencido de que éste hubiera sido el juicio de Aquiles si siguiera con vida (442-444). Es muy significativo que con la desaparición de Aquiles desaparezca también su fuente de *time* y, por tanto, de *aristeia*²⁹⁴: Aquiles es precisamente el paradigma del héroe homérico que hubiera valorado la acción de Áyax como la más noble, dado que Áyax se presenta en la tragedia como un guerrero que ha realizado grandes proezas (*megistas aretas*, 619). Pero su muerte, tan necesaria como la del propio Áyax, es un indicio de que ese horizonte de valor pertenece ya al pasado: la muerte de Aquiles lleva consigo la muerte del paradigma de la virtud heroica y de todo su sistema de valores, criterio por el que Áyax se sigue midiendo y que le dota de un carácter arcaico.

El tipo de héroe de inspiración épica que Sófocles presenta en la tragedia manifiesta un determinado *ethos*, y es en función de éste que el héroe puede realizar proezas. En este sentido, la principal definición del héroe la proporciona

²⁹¹ *Nem.*, VIII, 24ss. Sobre este engaño véase también *Nem.*, VII, 22ss: “...pues por sus engaños [de Ulises] y alada habilidad hay en él algo sublime. El saber engaña cuando seduce con cuentos, y ciego tiene el corazón la mayoría de los hombres. Pues si le fuese dado reconocer la verdad, jamás el fuerte Áyax, irritado a causa de las armas, habría clavado en sus entrañas la ancha espada (...)”.

²⁹² Kamerbeek, 1953, 59.

²⁹³ Así interpreta Kamerbeek (1953), 50 “*emoñ*” (en 155): “(frente a) mí, un hombre común”.

²⁹⁴ Áyax sabe que no puede ser el mejor (*aristos*), pero por lo menos espera conservar su *eugeneia*, y precisamente de eso trata la tragedia (Encinas, 2004, 361).

Tecmesa que, en el verso 205, emplea para referirse a él una ristra de epítetos que tienen una resonancia especialmente significativa y donde, además, la potencia física de Áyax contrasta, en este momento preciso de la tragedia, con su debilidad mental: el formidable, grande, poderoso Áyax (*ho deinos, megas, omokrates Aias*). Estos tres adjetivos expresan paradigmáticamente su carácter heroico y merece la pena detenerse un poco sobre ellos.²⁹⁵ El primero, *deinos*, que se podría traducir como “terrible” o “admirable”, resalta a un tiempo la potencia física del héroe y su carácter indisciplinado.²⁹⁶ Es muy importante la doble connotación, positiva y negativa, que tiene este adjetivo y que deja entrever la ambigüedad misma del valor de Áyax: la virtud de Áyax es sobrecogedora pero también digna de admiración. Áyax produce miedo²⁹⁷ pero es también un protector de los suyos, gracias al cual éstos no tienen miedo, y ambas cosas debido a esa misma cualidad ambigua de ser temible y admirable. El segundo adjetivo, *megas*, se refiere a un tiempo también a su grandeza de espíritu y a su tamaño físico.²⁹⁸ En el primer sentido merece la pena destacar que de nuevo esta palabra puede adquirir una connotación ambigua pues, en la medida en que se refiere a su discurso, la grandeza es orgullo (386, 423), pero cuando se refiere a sus acciones (617) o a su potencia (502: Áyax es el más fuerte o el más potente del ejército: *hos megiston ischusen stratou*) cobra un sentido claramente positivo. Además, este adjetivo refleja

²⁹⁵ En una generalización desde mi punto de vista excesiva Knox (1964, 23) considera que son éstos los tres epítetos del héroe sofocleo.

²⁹⁶ Este mismo adjetivo aparece en otras ocasiones relacionado con el discurso del héroe (312, 650, 773) o con sus acciones (366, a propósito de sus manos destructoras; las manos son siempre una metonimia de la acción puesto que son su instrumento; otros ejemplos de esta metonimia son 374, 841, 908-910).

²⁹⁷ Su mirada (*omma*) asusta, de modo que nadie se atreve a criticarlo a la cara (167). La mirada de Áyax es tan atemorizadora como la de la paloma es miedosa (140; Kamerbeek, 1953, 52).

²⁹⁸ En 169 Áyax es el gran buitre (*megan aigyption*). También se utiliza el atributo *perissa* (758) para aludir a su grandeza a un tiempo física y moral.

de forma inequívoca el carácter agonal²⁹⁹ del héroe al ponerse en relación con otros personajes: en algunos versos (154, 159 –161, esp. 158) la grandeza de Áyax lo contrapone a los hombres comunes, que a su lado son pequeños (*smikroí*), a los que protege y sobre los que se alza, pero también lo contrapone a los grandes hombres que, a diferencia de Áyax, son sin embargo pequeños de espíritu (los Atridas). En cuanto adjetivo que califica el tamaño físico del héroe, merece la pena hacer notar de nuevo la ambigüedad esencial que rige su uso. De hecho, es significativo que los enemigos de Áyax lo empleen con un acento negativo y descalificativo: Menelao sostiene que quien (como Áyax) tiene un gran cuerpo (*soma... mega*, 1077) debe no obstante ser consciente de su propia vulnerabilidad, y Agamenón llega incluso a equiparar a Áyax con un gran buey (*megas... bou*, 1253) cuyo carácter salvaje ha de ser domesticado.³⁰⁰ Finalmente, el tercer adjetivo es un compuesto de *omos*³⁰¹, palabra que de nuevo resalta la potencia física de Áyax pero en este caso con una connotación de salvajismo, de “virtud” o fuerza en estado puro que de algún modo también estaba presente en los otros dos adjetivos.

Ya se ha dicho que el ideal agonal del que Áyax constituye un paradigma se concreta en una ansiosa búsqueda de premios (*aristeia*), de honor personal

²⁹⁹ Curiosamente en los casos en que este adjetivo tiene una connotación positiva aparece en grado superlativo.

³⁰⁰ La domesticación del héroe puede concebirse como una metáfora de la necesidad de conformar, mediante la educación, los rasgos del carácter para que éstos lleguen a convertirse en virtudes. También en su *Apología* Sócrates define a Atenas como un caballo perezoso al que él agujonea para promover su autoconocimiento: no es casualidad que la domesticación del salvaje no sea sólo una metáfora de la política sino también de la pedagogía.

³⁰¹ Esta noción reaparece en numerosos pasajes con idénticas resonancias: 885 (*omothymos*) y 548 (*omoi*). En 612-613 reaparece en relación con Ares, es decir con la guerra, el contexto en el que Áyax adquiere su identidad, junto con el apelativo *keratounto* (potente). Otros epítetos relacionados semánticamente con *omos* y que expresan el coraje de Áyax en términos que evocan al guerrero de la *Ilíada* son, por ejemplo, *aneros aithonos* (221, 1088 y 147 en relación con su espada, que es como una prolongación de la mano del guerrero), *eukardios* (364), *alkimos* (1319) o *thourios* (1213). Véase al respecto March (1992-3, 12).

(*time*) o de fama (*kleia*).³⁰² Efectivamente, la falta de honor, que hace imposible que el héroe sea considerado *aristos*, es lo que produce la cólera de Áyax y por consiguiente todo el desenlace catastrófico que sigue. La *time* es el resultado del reconocimiento que se debe al héroe por sus acciones en el campo de batalla, es decir por su coraje.³⁰³ De modo que lo peor que le puede ocurrir a un héroe como Áyax es encontrarse deshonorado, *atimos* (425)³⁰⁴: Áyax se encontrará en la cima de su desgracia cuando se reconozca como motivo no de honra sino todo lo contrario, de risa.³⁰⁵ Por eso subraya en diferentes ocasiones (364-7, 420-6) el fuerte contraste que existe entre su enorme valía y la absoluta falta de honores. Al percibirse el héroe como objeto de una injusticia, en este caso por la ausencia de la *time* que se le debe, se suscita en su ánimo la cólera (*cholos*), y ésta es el origen de

³⁰² Los conceptos de *kleos* (769) y *enkleia* (436, 465) están íntimamente vinculados a la edad heroica (Knox, 1961). No obstante, la preocupación por la fama y los honores no es patrimonio exclusivo del héroe sino también de sus *philoí*: cfr. 143, 152-3, 216 y, especialmente, la apología de Teucro. Redfield (1992, 80) considera que la identidad personal, constituida narrativamente, se conforma a partir precisamente de ese *kleos* o conjunto de relatos que se cuentan sobre uno y que quedan en la memoria.

³⁰³ Sobre el espíritu agonal griego en relación con esta tragedia, véase Lesky (1966, 123): “La terrible impresión que esta decisión [se refiere al juicio sobre las armas de Aquiles] causa en el ánimo de Áyax hemos de comprenderla a base de aquel espíritu de heroísmo homérico para el cual el reconocimiento externo y la valía interna todavía no han demostrado pertenecer a mundos distintos”.

³⁰⁴ Me pregunto si el que Áyax esté *atimos* tiene que ver, aunque remotamente, con el castigo de la *atimia*, que un padre podía infligir a su hijo y que significaba su “exclusión del ágora, de los templos y del culto público, la pérdida de los derechos públicos y, en particular, el derecho a participar en la asamblea, y la incapacidad de litigar en defensa de sus derechos privados” (Harrison, 1968, 77). Es decir, suponía la desaparición social del individuo porque la sociedad deja de dar valor a su existencia (Vickers, 1973, 113).

³⁰⁵ Las referencias a la risa o al ridículo en esta tragedia son frecuentes, y es una preocupación constante, incluso se diría casi una obsesión, de Áyax y los suyos (79, 303, 367, 454, 955-970, 989, 1042-1043); Stanford (en su comentario a la aparición de *gelos* en el verso 79) afirma que este vocablo y sus derivados se emplean más en el sentido de una risa burlona (*mockery*) que de alegría (*merriment*). Ugolini (2000, 46) dice que en esto consiste “la estampa homérica” del héroe sofócleo para el cual “verse deshonorado, odiado y ridiculizado no significa otra cosa que la cancelación de su propia identidad”. Reír del dolor del enemigo es una constante de la ética arcaica y que Blundell (1989) resume en el lema “ayudar a los amigos, dañar a los enemigos” (*helping friends, harming enemies*), algo que caracteriza a Áyax (105, 303; cfr. 52, 114, 272) y a Atenea (79) pero de lo que Odiseo se aparta claramente (80, 121-126).

su deseo de venganza (49).³⁰⁶ Precisamente por eso es tan importante la segunda parte de la obra, porque es en ésta donde tiene lugar la rehabilitación del héroe: para que Áyax recupere su honor no basta con que se suicide (es decir, que muera noblemente, *kalos technekenai*), sino que es preciso todavía que alguien (sus amigos y sus enemigos) sepan y quieran valorar su suicidio. En definitiva, tener *time* depende no sólo de las acciones del héroe sino también de la disposición de los otros a reconocerlas y a tributarles el honor debido. La persecución de *time* está estrechamente vinculada a la noción de nobleza o de vergüenza: lo primero que preocupa a Áyax es presentarse sin honores ante su padre Telamón, que en sus tiempos obtuvo una gran corona de gloria (*stephanon eukelias megan*, 461-465). Esto es para Áyax una fuente insoportable de vergüenza³⁰⁷, de tal modo que sólo mediante el suicidio, es decir, terminando voluntariamente con una vida desprovista de gloria, ya que no puede vivir noblemente (*kalos zen*), puede demostrar ante su padre que no es un cobarde (*asplanchnos*, 471-472).

Como héroe trágico en Áyax destaca el componente de *hybris*, por más que no sea adecuado interpretar esta tragedia en términos estrictamente esquiélicos como una tragedia de orgullo, *hybris* y castigo divino, *ate*.³⁰⁸ La *hybris* que caracteriza a Áyax es no obstante digna de ser mencionada por cuanto representa

³⁰⁶ Véase Aristóteles (*EN*, VII, 1149a30-31) sobre el *thymos* y el percibirse como objeto de desprecio inmerecido. El motivo de la cólera crea un paralelismo estrecho entre el héroe homérico Aquiles y el trágico Áyax.

³⁰⁷ La vergüenza se expresa con la noción de *aischron* (473-474), pero también mediante la idea de que el héroe se muestra rehacio a mostrar su cara ante el padre Telamón: no sólo Áyax (462-463) sino también su hermano Teucro (1009ss) se expresan en estos términos. En el capítulo dedicado a *Edipo Rey* se ahondará más en esta estrecha relación entre la vergüenza y la mirada del otro.

³⁰⁸ Así lo hacen Kirkwood (1958, 102), que ve en Áyax una personificación de la *hybris*, o Waldo (1996, 62). Pero al respecto véase la crítica de Winnington-Ingram (1980, cap.1). Además, hay que tener en cuenta que *hybris* significa muchas cosas pero, posiblemente, ni arrogancia ni orgullo, ni siquiera seguridad extrema en la propia superioridad frente a hombres y dioses (Vickers, 1973, 29-32, esp. 31), sino que se refiere más bien a una violación insolente de la ley o de la integridad física o moral de otra persona (cfr. la entrada *hybris* en el diccionario de griego de Liddle y Scott, pág. 85).

una innovación por parte de Sófocles respecto del héroe tradicional.³⁰⁹ Ésta se deja sentir en primer lugar en la exhortación de Atenea en 127-133, la cual sugiere que el error que ha causado la ruina del héroe tiene que ver con su exceso de orgullo y su obstinación (649), que es lo que le impide pensar dentro de los límites de su mortalidad. Esta idea aparece más claramente expresada por el adivino Calcante en 766-775: éste describe la ira de la diosa contra Áyax afirmando que los extraordinarios y vanos mortales caen³¹⁰, y señala como causa concreta de su caída su incapacidad para pensar con la humildad que su naturaleza mortal exige (*hostis anthropon physin blaston epeita me kat'anthropon phrone*, 760-761). Más adelante repite que Áyax se gana la cólera de la diosa por no razonar como mortal (777). Ambas narraciones del adivino tienen en común que arrojan luz sobre la supuesta autosuficiencia de Áyax respecto de los dioses, es decir, su declaración de no necesitarlos para obtener la victoria (*krattein*, 764-765) ni la fama (*kleos*, 769). A parte de ser una salida de tono, esta idea deja intuir una concepción muy moderna de la voluntad individual. Que Áyax se perciba a sí mismo como autosuficiente es la causa de que los demás lo perciban como orgulloso (766), insolente (1088: *hybristes*) e indisciplinado. Esta brecha entre la autopercepción y la percepción ajena es determinante en la tragedia. Como hombre, y de cara a los dioses, su principal error es la impiedad. Pero la falta del debido respeto a los dioses no es sino una expresión de la característica más sobresaliente de Áyax, su incapacidad de reconocer toda norma superior a su propia voluntad o a su propio código de valores, puesto que reconocer un *nomos*, sea humano o divino, significa aceptar un orden que va más allá de uno mismo: la

³⁰⁹ El Áyax Telamonio de la épica no se caracteriza por la *hybris*, algo que sí ocurre con el otro Áyax, el locrio, en *Od.*, IV, 504. De hecho, quedan algunos fragmentos de una tragedia de Sófocles dedicada al insolente sacrilegio de Áyax Oileo, origen de su enemistad con Atenea (cfr. *Papiro de Oxirrincos* 3151, fr.2). Kamerbeek (en su comentario a 767 y 768) sugiere que parece como si Áyax Oileo hubiera transferido su *hybris* al Áyax Telamonio en la versión sofóclea del mito. Sobre la *hybris* de este último puede verse también Crane (1990, 99-101).

³¹⁰ *perissa kakonta somata piptein*: es una frase de carácter general pero que obviamente se aplica al caso particular de Áyax. En la tragedia siempre se juega con la alternancia entre lo general y lo particular (Encinas, 2004, 364).

religión no es sino una institución, y la precaria religiosidad de Áyax es también un signo de su prepotente rechazo a cualquier autoridad. Como guerrero, esta falta de obediencia es de vital importancia: frente al caballero aristocrático, la virtud principal del hoplita no es destacarse en la batalla sino someterse a una disciplina.³¹¹ Con la aparición de la democracia se opera una transformación en la vida militar, y del ideal caballeresco encarnado por los héroes y ganado en “combates singulares de los nobles a caballo, ávidos de botín y de gloria personal” se pasa a la falange hoplítica, esto es, a la “formación compacta de combatientes a pie, provistos de lanza y espada, escudo manejable, casco y rodilleras (...). En la nueva táctica, la fuerza no era la del individuo, sino la del conjunto, lo que hacía tanto más necesaria una disciplina rigurosa que mantuviera a cada cual en su puesto, y un cuidadoso entrenamiento”.³¹² De este modo Áyax se configura como un héroe guerrero al que falta una virtud que debería estar presente en cualquier guerrero que actuase en el ámbito de un determinado ejército. El soldado democrático, el hoplita, tiene que destacarse no sólo por su coraje sino también por su obediencia. Una preocupación desmesurada por obtener *time*, fuente de la autoafirmación orgullosa e indisciplinada del héroe, no es en absoluto compatible con la medida y el sentido de la obediencia que se requiere del hoplita. En este sentido, el héroe de esta tragedia sólo podría ser un modelo a imitar en un sentido negativo.³¹³ El carácter de Áyax es competitivo y anómico, y su preocupación fundamental no es tanto la victoria del ejército cuanto su propia fama; sin embargo, lo que se requiere del hoplita es, junto con la

³¹¹ Esparta representa el triunfo del modelo hoplítico y por una vez habría que referirse a ella. Sobre la íntima relación entre la disciplina hoplítica y la necesidad de la obediencia véase el análisis de Finley (1984, cap.1). Precisamente por su cercanía con el modelo espartano, es importante subrayar que no cabe identificar ingenuamente “hoplita” e “igualdad democrática” (la igualdad a que aquí me refiero tiene un sentido limitado).

³¹² Ruipérez/Tovar, 1979, 93. Finley (1984, 50) se expresa así: “... el momento en que apareció el hoplita, es decir cuando el rol militar del “héroe” aristocrático se extendió a un sector más extenso de la población”.

³¹³ Esto no es extraño en la tragedia: el héroe trágico, a diferencia del “héroe ético”, el *spoudaios* aristotélico, no se presenta como objeto de imitación aunque sí de admiración (Gastaldi, 1987).

búsqueda del honor personal, la preocupación por la salvación de la *polis*, y estas dos cosas no pueden separarse nunca.³¹⁴

Todos estos elementos (su autosuficiencia, su orgullo, su obstinación y su ansia por sobresalir) conforman el carácter de Áyax y su virtud específica. Dicha virtud podría definirse como valentía guerrera, pero hay que tener en cuenta que en ningún pasaje Áyax es caracterizado como valiente. De hecho, se menciona su audacia (*tolme*, 46, 1004; *thrasedia*, 46, 364; *alkimos*) y Áyax recoge estas alusiones con placer, pero es preciso llamar la atención sobre el hecho de que, especialmente al final de la tragedia, estas palabras adquieren una connotación negativa. Este acento negativo anticipa las concepciones antes examinadas de Platón y Aristóteles de la valentía (*andreia*) en tanto que opuesta tanto a la cobardía (*deilia*) como a la audacia (*thrasedia*). De hecho la audacia de Áyax alcanza su máxima expresión en la escena de la “caza nocturna”, al principio del drama. Ya aquí (46: *poiasi tolmais taide kai phrenon thraseis*;) el concepto tiene una connotación claramente negativa, pues en esta escena se describe cómo Áyax se lanza sólo (29, 47), de noche (21, 47)³¹⁵, con engaño (47) y sin haber sido llamado (289-290) contra los Atridas. Esta caza nocturna constituye un acto de increíble traición y violencia, de modo que la audacia no puede ser considerada en este caso como una virtud. De hecho, Odiseo emplea *tolme* y *thrasedia* con un acento claramente negativo, calificando un atrevimiento intolerable (46). No obstante Áyax se refiere a su mismo coraje con el adjetivo *thrasys*, que para él sí tiene una connotación positiva, que junto a sus manos destructoras, su falta de miedo en el combate y su firmeza de ánimo constituyen para él motivos de orgullo (364-366). En tanto que audaz (*thrasys*) Áyax es terrible (*deinos*), pero a su vez no tiene nunca miedo (*aphobos*): Platon calificaría su temeridad de tonta. Pero de hecho Áyax

³¹⁴ En este sentido es interesante la metáfora erótica que propone Tucídides para referirse a la devoción de los ciudadanos hacia Atenas, que constituye la base de su heroicidad (Tuc, II, 43, 1).

³¹⁵ Este escenario es recurrente en la tragedia; véase también *Antígona*, 16, y en 291 se cuenta cómo se fragua la traición de las hermanas (de la que finalmente sólo participará una) en la oscuridad.

tiene un concepto muy elevado de sí mismo: lo que desea para su hijo es que se iguale a su padre en todo excepto en la fortuna³¹⁶: en su naturaleza (*physis*, 549), y en sus leyes salvajes (*omoīs auton en nomoīs patros*, 551³¹⁷) pues, mejorando su fortuna (*patros eutychēsteros*, 550), y siendo en todo lo demás igual (*all' homoiōs*, 551), no será un hombre despreciable (*oū kakos*, 551). Pero a pesar de esta autopercepción positiva del héroe y de su propia audacia, los empleos del concepto *thrasys* y sus derivados adquieren un sentido claramente negativo e incluso se diría peyorativo en boca de otros personajes: Teucro se refiere, en tono de censura, al rostro temible y las violentas audacias (*dystheaton omma kaī tólmes pikdras*, 1004) del Áyax suicida y, en la polémica sobre su cadáver, además de otros insultos y desafíos, Teucro intercambia con los Atridas recíprocos reproches de audacia (1142, 1227-1239, 1258, 1315). Así pues, el constante vaivén que puede apreciarse en la connotación de las palabras con que se alude a la audacia de Áyax plasma la ambigüedad que adquiere dicho valor y refleja adecuadamente las transformaciones a que se estaba viendo sometida dicha virtud con el paso de un ideal caballeresco a otro más democrático.

3. El *ethos* heroico frente a los otros

3.1. *Áyax y la tradición mítica. El problema de la racionalidad*

En general, el carácter heroico de los personajes se configura a partir de la materia mítica que constituye el trasfondo desde el que el público ateniense asiste a la tragedia. En el caso de Áyax, al tratarse de un personaje homérico que en la tragedia ha perdido buena parte del lustre que tenía en la epopeya, es especialmente importante fijarse en cómo se configura su *ethos* a partir de la comparación con otros personajes que pueblan ese fondo mítico recogido por la

³¹⁶ A diferencia del humilde Héctor en el pasaje paralelo de la *Iliada* (VI, 406-493).

³¹⁷ Posiblemente aquí haya una referencia, en estos *nomoīs patros*, a las *agraphoīs nomoīs* de Antígona.

tradición épica y lírica. Así, la oposición básica que en la presente tragedia se establece entre Odiseo y Áyax se corresponde con la que en el ciclo épico se da entre Odiseo y Aquiles³¹⁸: mientras el primero destaca por su inteligencia, el segundo lo hace por su ánimo colérico y su animosidad en el combate. Por eso, en primer lugar merece la pena comparar la relación entre Áyax y Aquiles: se trata de dos héroes que tienen un carácter muy similar y por tanto sus acciones se parecen mucho pero, mientras a Aquiles se le tributa el máximo reconocimiento por su nobleza, la cual además queda coronada con una muerte gloriosa³¹⁹, Áyax se encuentra destinado a una muerte oscura y solitaria, falto del reconocimiento de sus iguales y despreciado por los inmortales.³²⁰ De este modo, la figura legendaria de Aquiles constituye a la vez un espejo y un contrapunto de la de Áyax.³²¹ Otro paralelismo que de alguna forma siempre está presente en la tragedia es el que se da entre Áyax y Héctor³²², pero también en este caso parece que Sófocles está más interesado en utilizar los parecidos para subrayar las diferencias: así, en la escena de debate entre Temesa y Áyax (ante Eurisaques como personaje mudo), que claramente evoca la escena entre Héctor y Andrómaca (y Astianacte) en la *Iliada* (VI, 406-493), Héctor, a diferencia de Áyax, escucha tiernamente a su esposa por más que tampoco la obedezca, mientras que

³¹⁸ Se ve claramente en los papeles que representan ambos en la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Áulide*, donde se destaca el carácter engañoso, cobarde y tenebroso de la astucia de Odiseo, frente a la sincera, e incluso ingenua, nobleza de Aquiles. Esta oposición es la misma que aparece en el enfrentamiento de David y Goliat, donde la astucia vence a la fuerza física.

³¹⁹ En este sentido son importantes las reflexiones sobre la “bella muerte” que aparecen en Vernant, 1982; como ya se ha visto, Aristóteles mismo recoge esta idea en su estudio de la valentía.

³²⁰ Así es la muerte de Áyax, pero gracias a Teucro y Odiseo este no es el final de su historia (porque consiguen enterrarle).

³²¹ Es fundamental tener en cuenta que, si bien en ambos héroes destaca su cólera, en Áyax ésta se dirige contra *todo* el ejército (Encinas, 2004, 361, n.4) y desemboca en una resolución homicida que en Aquiles no pasa de ser un amago.

³²² Hay extensa bibliografía sobre este tema; por señalar un estudio concreto, véase Farmer, 1998.

en la tragedia no se produce una interacción efectiva entre los personajes pues éstos, en el aparente diálogo, se encierran en su propia posición.³²³ Además Héctor, como Aquiles, tiene un destino glorioso que a Áyax le está vedado: su muerte es heroica y toda la ciudad le llora pues su sacrificio obedece a valores que la comunidad reconoce y celebra como propios.

Si bien Áyax se aleja tanto de Aquiles como de Héctor por las consecuencias de sus actos más que por sus actos mismos, que obedecen en todo caso a una naturaleza heroica, inflexible y, por lo que respecta a Aquiles, igualmente insolente³²⁴, los tres héroes se apartan de Odiseo por las virtudes dianoéticas que caracterizan a este último. Así Áyax, al contrario que Odiseo, tiene un carácter rígido que sólo es coherente con una forma de acción igualmente rígida que se dirige, en línea recta y sin admitir ningún cambio de dirección, hacia un final que se presenta como necesario.³²⁵ Esta es la gran diferencia entre Áyax y Odiseo. Así, aunque en el drama no se concede primacía al carácter sobre la acción³²⁶, tampoco puede afirmarse que acción y carácter sean independientes, pues guardan una significativa coherencia entre sí, y en la acción propia del carácter heroico (por excelencia) no interviene nada externo a la acción misma y a la decisión irrevocable que, en un momento dado, toma el personaje. Es decir, desde el momento en que el héroe toma la decisión, la acción se lleva a

³²³ Es éste un rasgo característico del monologismo de esta tragedia según Reinhardt (1991, 38-41): “en la leyenda hablan acercándose, en la tragedia se alejan”. También Bowra (1964, 22-23).

³²⁴ El carácter trágico de Aquiles, la desmesura (*hybris*) en que incurre debido a su extremada cólera, ya fue reconocida por Jaeger (2000, 40-41): “En su boca [de Fénix], este intento extremo de doblegar la inquebrantable voluntad del héroe y de traerlo a razón, adquiere su más grave e íntimo vigor: deja aparecer, en el caso de su fracaso, la trágica culminación de la acción como consecuencia de la inflexible negativa de Aquiles”.

³²⁵ En todo caso es preciso subrayar que el héroe sofócleo no es necio por más que su acción vaya en línea recta hacia un final que se propone de antemano: la acción de Edipo, un héroe claramente intelectual, se ve igualmente abocada al desastre a pesar (y precisamente *a causa*) del conocimiento. De manera que téngase en cuenta esto: lo característico del héroe no es tanto su estulticia como su falta de prudencia, que da lugar a esta forma de acción en línea recta.

³²⁶ Cfr. VernaNt/Vidal-Naquet (2000, 28) especialmente respecto a Esquilo pero también aplicable a Sófocles.

cabo con el rigor de la necesidad. Y esta decisión deriva de la nobleza del héroe: se trata de la idea de que la nobleza obliga.³²⁷

Por el contrario, el talante flexible de Odiseo le permite actuar en función de las circunstancias: su acción cambia a medida que cambia el entorno, y el carácter sinuoso de su conducta es un reflejo de su forma peculiar de amoldarse al medio; y, puesto que el medio específico de la acción del hombre es el de la contingencia, su grado de compromiso con sus propias decisiones se amolda al carácter contingente de la existencia humana. De ahí que la acción propia de Odiseo sea cambiante pero eficaz: de hecho, la clave de su eficacia reside en su disposición al cambio, en su adaptabilidad. La razón práctica, tal como la encarna Odiseo, es multidimensional: su capacidad para representarse numerosos planos y posibilidades le permite anticiparse a los fenómenos del mundo y cambiar su mente en consonancia; le permite, pues, barajar diferentes alternativas y elegir en un contexto proairético rico. En su sorpresa, Agamenón describe así a Odiseo: “entre los mortales (*broton*) algunos hombres (*photes*) son ciertamente volubles”. La yuxtaposición de dos sinónimos de “mortal” subraya el énfasis que pone Agamenón en el carácter inconstante de la condición humana. Al convertirse la volubilidad en una condición propiamente mortal se resalta la diferencia con la actitud heroica que, en su testaruda resistencia al cambio, cae en el exceso, en la orgullosa superación de su propia humanidad.³²⁸ En este sentido Áyax es diametralmente opuesto a Odiseo: es incapaz de vivir en un mundo en que su valor ya no tiene sentido, mientras que Odiseo siempre sabe buscar nuevos sentidos para las diferentes caras que le presenta el mundo.

Así, lo que conforma el carácter propiamente trágico de Áyax es una forma de acción autodestructiva que, en la medida en que se impone al héroe

³²⁷ Cfr. Encinas, 2004, 363.

³²⁸ Según Aubenque (1999, 192) la *hybris* consiste precisamente en pensar de manera que no es propia de los mortales: se trata de la oposición entre un pensamiento mortal (*antrhopina phronein*) frente a un pensamiento inmortal (*athanata phronein*). Esta forma de sobrepasar lo propiamente humano es el motivo principal de la tragedia (véase la evolución de la palabra griega *tragikos* en Lesky, 1966, 21).

como necesaria, es inalterable.³²⁹ Áyax no está interesado por las consecuencias de su acción por más que éstas sean desastrosas o injustas. Su acción sólo se deja guiar por una máxima, sólo obedece un principio y una motivación (la conservación de su *eugeneia*) y dicha norma es operativa independientemente y a pesar de sus consecuencias. Áyax es, por tanto, radicalmente monista: no se plantea un conflicto entre distintos principios pues sólo reconoce uno, el que le dicta su naturaleza heroica, como válido. El héroe, por tanto, está sometido a una coacción interna que se le impone como necesidad y que determina del todo su acción. Así, desde el momento en que se descubre a sí mismo, sólo puede ser fiel a su propio ser, a su naturaleza heroica: esta exigencia de coherencia le hace impermeable a cualquier influjo externo, por más que eso suponga su autodestrucción y la destrucción de los suyos.³³⁰

Como se ha dicho, el temperamento trágico no puede confundirse con la estupidez del héroe. De hecho, algo que podría interpretarse como una fractura en la integridad moral del personaje, su recurrencia a un engaño para despistar al Coro y Tecmesa y poder así suicidarse tranquilamente, es un ejemplo claro de esa forma de inteligencia práctica tan peculiar que es la *metis*.³³¹ Esta aparente fisura en su franqueza heroica ha motivado innumerables interpretaciones del llamado

³²⁹ “Un solo camino, predeterminado para él de un modo ineludible, por su propia manera de ser, era el que forzosamente había de recorrer Áyax” (Lesky, 1966, 128). Merecería la pena comparar los monólogos de Áyax y de Medea antes del desencadenamiento de sus respectivas tragedias: esta última muestra cómo diferentes fuerzas intervienen en su interior y, después de algunos titubeos, se reafirma en su decisión. En Medea no se encuentra pues ni rastro de esa unidimensionalidad, de ese “héroe de una pieza” que caracteriza a Áyax.

³³⁰ Todos sus *philoi* se ven afectados negativamente por su decisión de morir: Tecmesa, Eurisaques y el Coro quedan desamparados; sus padres Telamón y Eribea llorarán la pérdida de un hijo; Teucro queda a merced de las recriminaciones de Telamón.

³³¹ Téngase en cuenta además que en 119-120 se le califica de previsor (*pronousteron*) y como alguien que actúa en el momento oportuno (*ta kairia*); por más que estas virtudes pertenecen al pasado (Segal, 1981, 112), en la obra se le describe de nuevo en términos que pertenecen al campo semántico de la *metis*: acecha al ejército sólo, por la noche y con engaños (47), como un cazador astuto (en este sentido véase Detienne/Vernant, 1988).

“discurso de la simulación”³³², pero el aparente cambio mental de Áyax no tiene otra consecuencia dramática que la de permitirle llevar a cabo su resolución sin impedimentos, y más que a cuestionar la heroicidad de Áyax contribuye a enfatizarla más aún: es un personaje profundamente trágico no porque su escasa capacidad mental le conduzca inexorablemente hacia un final de destrucción, sino porque aun teniendo la capacidad de eludir dicho destino, rechaza la oportunidad que le brindan los suyos de evitarlo y se encamina consciente y voluntariosamente hacia él. Esta acción más elaborada del héroe, que lo aleja momentáneamente de su naturaleza heroica para inmediatamente sumergirlo en ella hasta el fondo³³³, convierte al hijo de Telamón en un personaje más sofisticado que el que aparece en la *Iliada*: ya no puede equipararse sin más al asno del que tiran los niños, pues su propia destrucción obedece a un plan deliberado; Áyax no actúa sin más, sino que se detiene para deliberar sobre los medios que lo conducirán eficazmente al fin que le impone su naturaleza. Así, si Áyax incurre en irracionalidad no lo hace

³³² Se trata del texto más comentado de Sófocles y quizá de toda la literatura griega (Crane, 1990, 89, n.1, con abundante bibliografía); parece que la interpretación más verosímil del monólogo lo concibe como una astucia orientada a despistar al Coro y a Tecmesa, lo que vuelve quizá excesivamente crueles y refinadas ciertas ironías (656, 659-660, 661, 670, 686, 687, 690, 692); de otro modo tendría escaso sentido la posterior mudanza de Áyax, en el momento del suicidio cuando, además, se muestra claramente consciente de la desmesura de su odio (666-682) y de lo inoportuno de su muerte (652-654). La invocación a las Erinias en el momento del suicidio (836) pone de manifiesto que Áyax no ha depuesto su cólera, aun siendo ésta el origen de todos sus presentes males, sino más bien al contrario; además, el propio Sófocles insinúa esta solución cuando en 807 Tecmesa se queja amargamente de haber sido engañada (*epathemene*), y en el *Argumento* el discurso se interpreta claramente como “excusa”. Parece, además, un motivo trágico que denota gran habilidad por parte de Sófocles, pues en este juego el héroe adquiere buena parte de su grandeza: si realmente es Sófocles quien ha convertido a Áyax en un personaje trágico haciendo que recobre la lucidez antes de morir tras su acceso de locura (Vernant/Vidal-Naquet, 1989, 166; Mazon, 1972, 4, 20, n.2) entonces este gesto está perfectamente integrado en la armazón dramática, y cualquier otra interpretación parece que tiende a oscurecer el texto. No obstante la mayoría de los críticos tratan de negar que el engaño sea completamente deliberado, o que esté dirigido a Tecmesa y el Coro, o que se trate realmente de un engaño.

³³³ Por ejemplo lo aleja del ideal de franqueza heroica que representa Neoptólemo en el *Filoctetes* de Sófocles, pero lo acerca a Aquiles cuando se disfraza de mujer para engañar a los aqueos. Yo no estoy segura de que la sinceridad “kantiana” sea un rasgo del héroe épico ni del héroe trágico, y me parece que lo que está en juego en *Filoctetes* no es sólo la sinceridad. Después se volverá sobre esta última tragedia.

por falta de reflexión³³⁴ o por tener un talante impulsivo, sino por mostrarse obsesivamente rígido en sus decisiones y en su acción.

Aunque desde el punto de vista de la racionalidad instrumental aplicada a una circunstancia concreta el suicidio de Áyax puede contemplarse como un éxito, una lectura más detenida exige interpretarlo como el resultado de su limitada racionalidad práctica. Así, su suicidio es, como se acaba de señalar, resultado de una actitud inflexible y renuente a cualquier cambio. Se le presenta como un fin necesario porque no puede hacer otra cosa que salvaguardar su nobleza (*engeneia*). Pero la necesidad de su suicidio, de recobrar la honra perdida, es a la vez una consecuencia de su propia falta de racionalidad en su actitud general frente a la vida: esa necesidad surge como consecuencia de una acción que se proponía precisamente lo contrario de lo que obtuvo. Su plan de vida consistía en adquirir honra, pero no obtiene sino oprobio. Al no tener en cuenta otras consideraciones que afectan a su acción (las consecuencias, la posibilidad de atenerse a distintos valores) ésta tiene efectos sistemáticamente perversos. Así pues, desde el punto de vista de la eficacia y del cumplimiento de su plan de vida³³⁵, es decir desde el punto de vista de la racionalidad práctica (o “estratégica”, podría decirse, frente a la mera racionalidad “táctica”), Áyax, en la medida en que se comporta heroicamente, es un irracional: concibe el éxito sólo como coherencia y no tiene en cuenta el grado en que su vida se ajusta a sus propios objetivos. De aquí que se pueda afirmar que Áyax renuncia a su *eudaimonia* por conseguir su salvación.³³⁶

³³⁴ El pasaje 456-480 manifiesta a las claras que en Áyax se da una verdadera reflexión orientada a la acción: una forma de razonamiento que Aristóteles llamaría *boulesin*, aunque quizá no *enbolulia*, es decir, deliberación con rectitud de entendimiento (Aubenque, 1995, esp. 134ss).

³³⁵ Bratman (1987) propone un enfoque muy intuitivo para la racionalidad práctica en términos de planes.

³³⁶ Cfr. Jaeger, 2000, 260: “el hombre trágico de Sófocles se levanta a verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y social”. Quizá en el caso de Áyax habría que decir, más bien, que dado que su *eudaimonia* no es posible (su vivir noblemente), lo único que le queda es destruir “su existencia física y social”. Áyax, como muchos héroes trágicos, demuestra una irracionalidad en su propio sacrificio que Elster calificaría como una obediencia ciega a las normas sociales (cfr. Elster, 1997, 119-124).

3.2. *Áyax y los otros en la tragedia*

La inteligencia práctica de Odiseo y su dominio de la palabra le convierten en un personaje experto en conciliar posturas enfrentadas y aconsejar a los demás.³³⁷ La capacidad de dar consejos se asocia, generalmente, a una persona inteligente, que sabe escuchar y que tiene experiencia (así los viejos Néstor y Polidamante, en la *Iliada*, que son ignorados del todo por los obstinados Agamenón y Héctor respectivamente). En la obra de Sófocles, si bien es Odiseo quien destaca por su inteligencia, son muchos los personajes que se atreven e incluso se especializan en dar consejos. Es ésta, además, una de las funciones propias del Coro que generalmente, al representar el “punto de vista ateniense” sobre el conflicto que presenta la tragedia,³³⁸ emite siempre una opinión moderada e invita a los protagonistas a ser razonables. En *Áyax* el Coro cumple esta función con mucho menos dignidad que en otras tragedias sofócleas y esto supone una particularidad original que merece la pena ver con más detalle.³³⁹

Tanto Tecmesa como el Coro son personajes que están dotados de cierta prudencia; cuando menos, manifiestan tener más sensatez que *Áyax*, a quien intentan en numerosas ocasiones convencer pero del que no obtienen una mínima atención. Durante toda la primera parte de la obra Tecmesa y el Coro tientan³⁴⁰ al héroe para que deje de lado su resolución y, por medio de su

³³⁷ Odiseo se considera uno de esos amigos que dan buenos consejos (1351; cfr. 1360-1361).

³³⁸ Cfr. Adrados, 1992, 27.

³³⁹ Hay que señalar que en la segunda parte de la tragedia el Coro recupera el papel de moderador entre los personajes que, obstinados en sus posturas, son incapaces de ceder. Su actitud es, pues, la misma que mantiene Odiseo, y aporta una interpretación de la acción trágica protagonizada por Teucro y los Atridas que se amolda a la actitud conciliadora que Sófocles considera necesaria y que plasma la idea que quiere transmitir: en la medida está la salvación. Sobre un significado del cambio, bastante obvio, del Coro en la primera y la segunda parte, donde pasan de representar subordinados de *Áyax* a ciudadanos de pleno derecho, véase Barker (2004).

³⁴⁰ Lo reflexivo, lo cómodo y lo condicionado de sus discursos son una tentación que el héroe consigue rechazar (Lesky, 1966, 129).

implacable resistencia, se pone de manifiesto su tenaz carácter heroico. Así, son en buena medida los consejos desatendidos de Tecmesa y del Coro los que convierten a Áyax en el héroe trágico que es. No obstante su aparente sensatez, el Coro y Tecmesa no saben leer el doble sentido del discurso de la simulación, y su interpretación literal es un síntoma de su escaso conocimiento del carácter del héroe y, en definitiva, un fallo intelectual con consecuencias desastrosas.³⁴¹ Vistas así las cosas, el error humano desencadenante de la tragedia se da también, y de manera importante para el desarrollo del drama, en los personajes secundarios y en el Coro; éstos no son agentes activos si bien asisten pasivamente al desencadenamiento de la tragedia sobre el héroe. En todo caso, lo que llama la atención frente a Áyax es el modo más laxo en que se relacionan con las normas de la comunidad, una relación en buena medida determinada por su situación social, también más marginal, en tanto que sujetos dependientes del héroe.

Así, el carácter de Áyax se define por oposición a los otros personajes, pero especialmente por contraposición a Tecmesa (el único personaje femenino de la obra³⁴²) y a Odiseo. De Odiseo se puede decir que “enmarca” la acción dramática, es decir, su aparición abre y cierra la obra. En todo caso, la oposición entre ambos personajes nunca es directa pues en ningún momento de la obra interactúan en la escena: en el prólogo Odiseo observa, sin ser visto, a Áyax en su locura, mientras que al final de la obra Áyax está en escena pero muerto. Tecmesa, sin embargo, actúa por contraposición directa a Áyax, especialmente durante la escena del *agon* (430-495)³⁴³, y prácticamente deja de participar en la

³⁴¹ Podemos preguntarnos hasta qué punto son responsables de su lectura fallida del discurso de Áyax y de las consecuencias subsiguientes pues, aun cuando no supieron ver el engaño que se escondía tras sus palabras, en todo caso *deberían haber sabido verlo* y, así, haber evitado la muerte del héroe. Thiebaut (1999) denomina a este instrumento “responsabilidad recursiva”. Segal (1981, 114) considera que Áyax no podría haber engañado a nadie que le entendiera bien. Sobre la ignorancia culpable en Aristóteles véase *EN*, 1114a1.

³⁴² Si se exceptúa a Atenea que, por otra parte, es una diosa que, en tanto guerrera, está privada de muchos rasgos femeninos (especialmente los sexuales).

³⁴³ Según Duchemin (1968, 56-7) esta escena no es propiamente un *agon* aunque sí una escena de debate, pues la conclusión no sigue inmediatamente a las *resis* sino que, al intercalarse la escena

acción cuando Áyax desaparece.³⁴⁴ Tecmesa representa, como mujer (212, 503) de Áyax y fuente de placer para él (523), el vínculo familiar que podría ligar a Áyax con la vida y del que, al final, decide prescindir (807). Como personaje femenino y radicalmente opuesto a Áyax llama la atención su plena dependencia (514-517) y su disposición a manifestar miedo (315, 587, 593), que contrastan con la autosuficiencia y la impasibilidad del héroe. Precisamente porque representa una figura polar en relación con Áyax es precisamente ella quien le plantea el principal conflicto, conflicto que él elimina con su suicidio.³⁴⁵

Para terminar, es preciso añadir algo sobre los otros personajes a los que se opone Áyax: los Atridas. Éstos (especialmente Agamenón) representan la autoridad que Áyax se resiste a reconocer y por tanto a obedecer. No obstante, en el retrato que proporciona Sófocles de los Atridas resalta su mezquindad, es decir su *mikropsychia* frente a la grandeza de Áyax (155). Teucro, quien cuestiona la legitimidad de su autoridad (1099, 1100-1106) y frente a quien muestran su prepotencia, ocupa en buena medida, en esta segunda parte de la tragedia, el lugar que ocupaba Áyax en la primera con su obstinada heroicidad. Pero su carácter

en que Áyax se dirige a Eurisaques, la conclusión aparece posteriormente. En todo caso el detalle no me parece que suponga una diferencia fundamental y, en todo caso, el objetivo que persigue Sófocles de confrontar directamente ambos personajes mediante un duelo dialéctico está más que cumplido.

³⁴⁴ Después de un breve intercambio de impresiones y lamentos con el Coro (891-973d), Tecmesa se convierte en un personaje mudo (Kamerbeek, 1953, 195). La mudez de Tecmesa puede significar un cambio en sus estatus que, aunque no viene al caso, es interesante mencionar: con la muerte de Áyax ella queda como la madre de su único hijo y, por tanto, pierde su antiguo estatus de concubina (que por ser más bajo le permitía la licencia de hablar) ganando el de esposa legítima (y, por tanto, adquiriendo la noble virtud del silencio). Cfr. Ormand, 1996.

³⁴⁵ Son numerosas las alusiones a cualidades femeninas que el héroe rechaza de forma clara y explícita: Áyax alude al canto como algo propiamente femenino (434-440, 580, 627-629, 851) y por eso se muestra reacio a toda forma de lamento (852-853); también demuestra tener en muy baja consideración la disposición de las mujeres al llanto (319-320, 578, 582). Una de las ironías más agudas de la tragedia es cuando Áyax dice de sí mismo que se ha suavizado, es decir, que se ha afeminado (*etbelythen*, 651) por compasión de la mujer, y el contexto (o la acción que sigue inmediatamente, su suicidio) deja ver que realmente se encuentra muy lejos de dicho afeminamiento.

tiránico (aunque usen el lenguaje de la democracia -o precisamente por ello-³⁴⁶) se pone de manifiesto sobre todo ante Odiseo (1342-1373), al estar de su lado y sostener sin embargo una postura contraria a la suya.

3.3. *La soledad de Áyax*

La identidad de Áyax se esclarece por medio del contraste con el otro: la voluntad heroica se configura a partir de la negativa a escuchar las palabras llenas de buena intención, pero sin perspicacia psicológica, del Coro y de Tecmesa. El héroe se afirma frente al conformismo o frente a lo razonable y moderado que le ofrecen sus amigos y, en contraposición a la multiplicidad de consideraciones que éstos le proponen, Áyax sólo tiene ojos para su propia obsesión.³⁴⁷ El choque, pues, entre los discursos del Coro y las advertencias de Tecmesa con la obstinación de Áyax desempeña un papel fundamental para la construcción del tejido heroico de Áyax. Esta circunstancia tiene consecuencias dolorosas, pues da lugar al total aislamiento del héroe y a su incapacidad para integrarse en un orden social (sea la *polis* o el ejército): al no escuchar ni obedecer órdenes, consejos o componendas que supongan una merma en su identidad o su naturaleza heroica desarrolla una mentalidad obsesiva, autista, que imposibilita su convivencia con otros y muy especialmente su presencia en la asamblea (civil o militar).³⁴⁸ Áyax descubre su propio yo (su naturaleza noble y la necesidad de conservarla) en el mismo instante en que descubre que ya no pertenece al mundo de los hombres, que sus valores ya no le atañen y que estar entre los hombres ya no tiene razón de ser.

³⁴⁶ Efectivamente ni el carácter de Agamenón ni el de Menelao están configurados a partir de la épica, sino que se muestran con los rasgos del demagogo ateniense (Kirkwood, 1965, 56).

³⁴⁷ Áyax, desde el momento en que se descubre a sí mismo rodeado de la más intensa vergüenza (347), no piensa en otra cosa que no sea restaurar el equilibrio roto mediante su propio sacrificio.

³⁴⁸ “El desarraigo violento no lo padecerían [los héroes sofócleos] de forma tan dolorosa si no estuvieran tan entrañablemente enraizados en su naturaleza” (Reinhardt, 1991, 15).

Existe una inusual unanimidad en la crítica en torno al hecho de que la soledad es la condición de Áyax o su forma peculiar de estar en el mundo.³⁴⁹ Dishonrado, no es digno de dirigirse ni a los hombres ni a los dioses (399-400), su hermano se encuentra lejos (343), tampoco Aquiles vendrá a defender su orgullo herido (444), sus soldados están principalmente preocupados por su propia seguridad (135-140, 1200-1220) y no consigue comunicarse con Tecmesa (585-596).³⁵⁰ Muere solo, sin la asistencia ni la protección (ni siquiera la comprensión) de sus *philoí* (911), y dirige sus últimas palabras al paisaje y la tierra troyana (861-866).³⁵¹ Su soledad, que es una consecuencia de su precaria sociabilidad (29, 47, 294, 467), está constantemente señalada por la palabra *monos*.³⁵² No obstante, y es un indicio de la ambigüedad de la virtud de Áyax, esta misma soledad adquiere un carácter positivo: por ejemplo, en 1273-9 (esp. 1276) y 1283 se cuenta cómo Áyax, incluso completamente sólo, era una importante protección para los Aqueos, de manera que su soledad refuerza su valor y no sólo pone de manifiesto sus defectos. Y, haciendo hincapié en este aspecto positivo de la soledad del héroe, se puede añadir que la palabra *monos* se emplea también en referencia a los Atridas (461) y al huérfano Eurisaques (511, 985) de tal forma que

³⁴⁹ Puede verse el análisis especialmente profundo que hace Reinhardt (1991, 15ss) de este tema. El obstinado resentimiento de Áyax, causa de su tristeza y su soledad, perdura tras su muerte y es lo que le define en *Od. XI*, 543ss, donde conserva todo su rencor intacto hasta el punto de negarse a hablar con Odiseo. No obstante, en su estudio de la *Poética* de Aristóteles, Jones (1962, 13, 17, 33, 39) afirma que la idea de los “grandes solitarios” que dominan la escena clásica es una importación post-romántica.

³⁵⁰ Cfr. Kamerbeek, 1953, 11.

³⁵¹ Esta escena constituye uno de los pocos ejemplos en el teatro antiguo en que se cambia el escenario en medio de la obra y una de las pocas epipárodos –ausencia y regreso del Coro a la escena– (Lucas de Dios, 1990, 86-88, n.26 y n.28), motivos que contribuyen poderosamente a acentuar la imagen de la soledad del héroe en el momento de su muerte.

³⁵² Roselli (1981, 35) considera que la frecuente aparición de esta palabra tiene que ver más bien con la tendencia propia de la tragedia a individuar un único responsable de los acontecimientos para obtener así una visión clara y unívoca de los mismos (pág. 37). Es una opción, pero quizás no sea compatible con la concepción plural del bien que presentan las tragedias incluso en su estructura (y Roselli reconoce que al final se impone una explicación del mundo y los hechos menos simple y lineal).

se subraya su abandono o la falta de protección que para ellos supone la pérdida de Áyax. Otro elemento que subraya la condición solitaria del héroe es que la acción dramática se concentra en él: en su desgracia, en su preparación para la muerte, en su suicidio y, al final, en la disputa en torno a su cadáver. En definitiva, *Áyax* es una tragedia estacionaria que se centra en la representación de un yo estanco enfrentado a un destino dictado de antemano.³⁵³ Pero, por esa doble connotación que se acaba de mencionar, y como se verá claro más adelante, la soledad misma contribuye a perfilar la ambigüedad propia de su condición heroica.

4. Odiseo: el nuevo héroe

Al igual que hace con Áyax, Sófocles reflexiona sobre el personaje homérico de Odiseo y decide poner énfasis en algunos de sus rasgos tradicionales dejando otros de lado, de tal manera que el Odiseo de esta tragedia no se revela como el héroe taimado o cínico capaz de cualquier cosa (el *panourgos*) que esperan Tecmesa y el Coro, sino como un héroe compasivo que, bajo el auspicio de la divinidad, pone su inteligencia práctica al servicio de la comunidad. Estos rasgos ya estaban presentes en el ciclo épico, pero en la tragedia cobran un nuevo acento.³⁵⁴ La diferencia entre los dos héroes es compleja: encarnan diferentes concepciones de racionalidad práctica, pero también diferentes conceptos de virtud y de nobleza. De nuevo, aquí lo que tenemos es una propuesta, por parte

³⁵³ Cfr. Reinhardt (1991, 30), quien sostiene que una de las más célebres innovaciones de Sófocles frente a Esquilo es que se concentra ante todo en la acción personal en detrimento de la saga y la maldición familiar, algo de lo que el título de la obra es un indicio. Véase también Jaeger, 2000, 258.

³⁵⁴ En las tragedias de *Áyax* y *Filoctetes* Sófocles presenta dos retratos de Odiseo contradictorios pero que pueden verse como sendos desarrollos posibles del mismo personaje homérico: el cinismo del Odiseo de *Filoctetes*, retrato que se ajustaría a la imagen que tienen de Odiseo el Coro y Tecmesa en la primera parte de *Áyax*, se convierte en esta última en simpatía y ánimo conciliador (Kirkwood, 1965, 66). El carácter compasivo de Odiseo frente a Áyax ya está incipiente en *Od.*, XI, 547: “¡Ojalá yo no hubiera ganado en aquella porfía, pues por ello a la tierra cayó semejante cabeza, la de Áyax, mejor en figura y en hechos que todos los argivos después del Pelida intachable!”

del poeta, de repensar el código de valores tradicional, resultando de ello una concepción renovada de las virtudes de Odiseo y plenamente acorde con las necesidades de la *polis*.

El ejercicio de ciertas virtudes dianoéticas proporciona a Odiseo una ventaja evidente sobre Áyax; por un lado, el Odiseo que la comunidad ateniense tiene en mente, el que deriva del ciclo épico, se caracteriza por un uso continuado de la *metis*. Pero en esta tragedia, se podría afirmar, lo importante es que su astucia proverbial se pone al servicio de una virtud más amplia, que tiene que ver con objetivos y actitudes concebidas a largo plazo y que posee un sentido propiamente ético: lo que podríamos llamar, a partir de elaboraciones muy posteriores a esta tragedia pero que hemos visto al principio del capítulo, la prudencia.

Todavía en este drama Odiseo aparece siempre asociado con hábitos mentales que se engloban en el amplio campo semántico de la *metis*.³⁵⁵ Ya en los primeros versos (1-5) aparece una imagen típicamente suya en que se aprecia al héroe siguiendo los indicios, como un hábil detective, que le hubieran llevado a confirmar sus sospechas sobre Áyax de no anticiparse la revelación divina.³⁵⁶ Odiseo ostenta aquí un rasgo propio de quien aplica la *metis* para obtener ciertos objetivos previamente fijados: su actitud es parecida a la del cazador ingenioso (8), y la caza es una de las actividades donde la *metis* encuentra una excelente ocasión para manifestarse.³⁵⁷ Señalar su buen olfato (*eurinos*) es otra forma de

³⁵⁵ Odiseo, en la *Iliada*, recibe los epítetos de *polimetis*, *politropos*, *poliporoi*, *pantoious*, *dolous*, *polymekanos*. Un estudio consagrado a esta peculiar forma de astucia tan característica de Odiseo es Detienne/Vernant, 1988.

³⁵⁶ La diosa alude a lo acostumbrado de esa actitud de Odiseo al usar la expresión “siempre” (*aei*). Sobre el uso de esta expresión en la tragedia véase Loraux (1999, 47-52). En su comentario a estos primeros versos Jebb afirma que remiten directamente al Odiseo homérico, caracterizado por sus engaños y su habilidad para resolver problemas (véase nota anterior).

³⁵⁷ Las metáforas cinegéticas suelen referirse a búsquedas y pesquisas cuyo éxito está asegurado por el uso de la inteligencia. En *Edipo Rey* abundan este tipo de metáforas que, además, tienen un sentido literal muy obvio (pues Edipo, como Áyax, es finalmente el “cazador cazado”). La estrecha relación entre la caza y el vocabulario de la *metis* ha sido estudiada con detalle en Detienne-Vernant, 1988, 34-39, 49-52, 217-218, 273-274, 281. También es curiosa la imagen,

aludir a la sagacidad del héroe quien, por otra parte, declara guiar su acción únicamente por los principios de la inteligencia o, dicho de otro modo, por la asistencia de Atenea (35). Durante todo el trascurso de la tragedia se alude numerosas veces a las virtudes intelectuales de Odiseo³⁵⁸, si bien lo más común será que se apunte también hacia esa dimensión oscura que se suele asociar generalmente a la inteligencia práctica: o bien se enfatiza la naturaleza tramposa de la *metis*, o bien su falta de nobleza o su vecindad con la vileza y la cobardía. Así, en 380-383 Áyax dedica a Odiseo una amarga queja en la que agrupa bajo un mismo signo tanto sus dotes intelectuales (“el que todo lo ve”³⁵⁹) y sus flaquezas morales (379-381), que se hacen tanto más agudas a causa de las primeras.³⁶⁰ Por otro lado no son extrañas las insinuaciones, más o menos serias, referentes a la cobardía de Odiseo³⁶¹: al principio de la obra (75-90) Atenea le riñe tiernamente por rehusar acercarse a Áyax enloquecido quien, por disposición divina, no repararía en su presencia.³⁶² Dado que se opone al empleo de la fuerza y que,

ampliamente usada por Platón, de la filosofía como caza de la verdad (*Laques*, 194b; *Lisis*, 218c; *Rep.*, 432b).

³⁵⁸ P.ej., en el verso 103 Áyax se refiere a él como “astuto zorro”, que ya suena un poco redundante porque *kinados* también se usa a veces en sentido figurado. Sobre las filiaciones en la literatura occidental (en especial en la griega) entre este animal y una astucia anticaballerisca pero de gran efectividad véase García Gual, 1970 (sobre la relación especial entre la *metis* de Odiseo y la de la zorra véase esp. 421-2 y 428).

³⁵⁹ Téngase en cuenta que la vista es el sentido epistémico por excelencia, el más “teórico”, en el mundo griego; aquí llama poderosamente la atención el uso de una fórmula que generalmente se aplica al Sol o a Zeus, dioses que todo lo ven y que por tanto todo lo saben y todo lo pueden (*Il.*, III, 277; *Od.*, XI, 109; XII, 323; *Sof.*, *E.C.*, 869; *El.*, 175; *Esq.*, *Coef.*, 985; 489; *Agam.*, 1579).

³⁶⁰ También más adelante, en 389, se refiere la doble dimensión del carácter de Odiseo: muy astuto y aborrecible. La posición del Coro frente a Odiseo queda clara desde que al principio lo acusa de difundir falsos rumores, así como cuando se refiere a su ánimo sombrío (957), pero cambia radicalmente en la segunda parte de la obra.

³⁶¹ En este sentido el héroe ha cambiado mucho desde los tiempos homéricos: tanto en la *Iliada* como en la *Odisea* no sólo destaca por su inteligencia sino también por su resistencia ante las diversas penalidades. Según Jebb, Odiseo es un valiente pero se enfrenta a un peligro extremo (1907 notas a los v. 68 y 74). Sobre esto se volverá más adelante.

³⁶² Triste contraste entre el inteligente Odiseo, que todo lo ve, y el torpe Áyax, cuya vista confunde las cosas o que no ve lo que tiene delante de sus ojos.

numerosas veces, actúa a distancia³⁶³, es lógico que el recurso a la astucia se asocie a menudo con un comportamiento cobarde y considerado impropio de varones. En este sentido conviene subrayar que la habilidad retórica, que también está emparentada con un espíritu femenino, esquivo, astuto y que opera siempre de forma oblicua y escurridiza, destaca entre las prerrogativas de Odiseo, a quien se le acusa continuamente de difundir rumores y de encantar con su discurso.

Así, las habilidades que caracterizan a Odiseo y que formarían parte del marco semántico de la *metis* a menudo cobran una coloración negativa o cuando menos ambigua: es lógico pues la trampa, el engaño o las intenciones siniestras tienen un efecto especialmente dañino si van acompañadas de inteligencia. Estas connotaciones negativas están totalmente ausentes del concepto de *phronesis*³⁶⁴ y, de algún modo, si Odiseo se muestra en esta tragedia como un modelo de conducta lo es no sólo porque, como recuerda el epíteto homérico, es rico en ardid (*polimetis*) sino, sobre todo, a su cualidad de prudente. En este sentido, el rasgo más llamativo de Odiseo es, como se ha avanzado, que muestra un espíritu flexible que se destaca sobre el fondo del alma obstinada (1361) que caracteriza a los Atridas y a los Telamonios. Así, su carácter y su acción se avienen perfectamente con la metáfora de la plomada de Lesbos que Aristóteles trae a colación para explicar cómo funciona la virtud de la equidad (*epeikeia*), que es un correctivo de la justicia (*dike*): “Pues de lo que es indefinido (*aoristo*), la regla (*kanon*) también lo es, y como la regla de plomo usada por las construcciones lesbias, que no es rígida (*ou menei*), sino que se adapta (*metakineitai*) a la forma de la piedra; así también los decretos se adaptan a los casos” (1137b30ss). Aquí, creo, reside la clave para entender por qué la astucia (*metis*) de la que Áyax también se

³⁶³ Es significativo que Odiseo destaque, como guerrero, precisamente en el uso del arco: la oposición entre Áyax, el guerrero famoso por su escudo, y Odiseo, ducho en el arco, refleja las actitudes igualmente encontradas en su respectivo modo de afrontar el destino (Reinhardt, 1991, 32).

³⁶⁴ La noción de *phronesis*, tal como la utiliza Aristóteles (que es un sentido muy cercano al que aquí interesa), hunde sus raíces en la tragedia griega y significa pensar “sanamente”, de forma conveniente o con moderación (Aubenque, 1995, 3.3).

muestra capaz no es suficiente, ni suficientemente continuada, para eludir su propia destrucción. Es decir, su recurso ocasional a la astucia no lo convierte en un prudente.

Lo que en la obra de Sófocles hace de Odiseo un modelo a imitar de los que escasean en la tragedia no es su fecundidad en tretas³⁶⁵ sino su actitud moderada y conciliadora, así como su disposición al cambio en función de las circunstancias: en definitiva, lo que podríamos denominar como su prudencia³⁶⁶, que en esta obra se manifiesta al menos en tres ocasiones: a) en primer lugar habrá que ver el odio contenido de Odiseo frente a la crueldad desmedida de la diosa y la animadversión de los otros héroes; b) por otro lado, su actitud reflexiva en el bosquejo de una concepción del mundo y frente a los asuntos humanos de carácter general; y finalmente, c) habrá que detenerse en su capacidad de conciliación que posibilita la solución de los problemas y el final de la cadena trágica.³⁶⁷

a) La actitud de Odiseo frente a sus rivales los hijos de Telamón es reveladora de la flexibilidad de su carácter. Áyax es enemigo de Odiseo, y hubiera sido muerto por éste de no mediar la acción de la diosa. Odiseo no sólo presencia la desgracia en que ha incurrido el héroe por medio de Atenea, sino también la intensidad de su odio y la terrible amenaza que éste supone para su propia vida. A pesar de ser consciente de este hecho encuentra la ocasión de mostrarse compasivo y no cesa en reconocer la valía del que ha caído en la mayor de las

³⁶⁵ Tretas como la invención del caballo de Troya, la captura de Heleno, la excursión nocturna al campamento troyano (Dolonía) o el robo del Paladion.

³⁶⁶ No pretendo que el objetivo de esta tragedia sea el esclarecimiento del concepto de *phronesis*, y mucho menos su uso por parte de filósofos posteriores como Platón y Aristóteles, para quienes en todo caso es una virtud esencialmente intelectual y que presupone el resto de virtudes éticas. Lo que quiero mostrar es que podemos servirnos de ese concepto para interpretar, retrospectivamente, la virtud de Odiseo.

³⁶⁷ A lo largo de toda la obra se encuentran numerosos ejemplos y manifestaciones del odio extremo que precipita a Áyax en la desgracia; valgan de ejemplo los versos 105-116, 304, 379-80 y 835-844. Y el modo en que Atenea interviene, no sólo favoreciendo a los suyos sino jugando con su víctima, es inexistente en la épica (Reinhardt, 1991, 27, 30-31).

vergüenzas. Su actitud moderada, sujeta a los límites que su veraz percepción de la condición humana le impone, contrasta fuertemente con el comportamiento del resto de los personajes. Áyax, por su parte, manifiesta un odio desmedido, que supera los límites de lo humanamente admisible, hacia los aqueos. Su resentimiento es tan extremo que no le permite apreciar diferencias entre sus enemigos ni adivinar cierta grandeza en el alma del más odiado de todos ellos³⁶⁸, Odiseo, quien lejos de alegrarse siente compasión por la desgracia del héroe y es, irónicamente, el que impide un golpe aún mayor para su honra. Esta condición extrema de su rencor hace que Áyax esté más en sintonía con la diosa Atenea³⁶⁹ que con el hombre moderado Odiseo. Y es precisamente Atenea otra figura que, por lo extremado de su odio, supone un contrapunto con la contención de Odiseo (90, 111- 115, 120-1, 304).³⁷⁰ De esa forma, se puede afirmar que, frente a Atenea y frente a Áyax, Odiseo sabe poner un límite humanamente admisible a sus emociones, lo cual le permite asumir una distancia prudente y formarse un juicio correcto, que a su vez hace posible la realización de una acción correcta: de ahí que Odiseo sea la imagen misma de la *sophrosyne*.³⁷¹

Lo mismo puede decirse ante el rencor exacerbado e impío de los Atridas. Primero Menelao y después Agamenón se muestran reacios a que Áyax obtenga honras fúnebres. Para ellos, pues, el héroe no ha tenido suficiente castigo con haber visto su venganza frustrada y su honra perdida, y su obstinada resolución a

³⁶⁸ Véase 383 ó 455. El Coro y Tecmesa manifiestan la misma falta de sutileza en sus juicios en diversas ocasiones (954-967)

³⁶⁹ Atenea y Áyax estarían de acuerdo con el tópico de que la risa más dulce es la que procede de contemplar la desgracia del enemigo (así se expresa la diosa en 69) y, por tanto, sostienen un sistema de valores en que la justicia depende del bando en que se sitúa el que juzga, siendo por tanto completamente relativa. Sobre el funcionamiento de este código en *Áyax* véase Blundell (1989, cap.3). Más adelante se volverá sobre ello.

³⁷⁰ Si bien en su caso no supone un acto de *hybris* por su condición de inmortal. Por otro lado, si Áyax no reconocía diferencia entre unos enemigos y otros, Atenea no deja de reconocer el valor del héroe caído (120-1) pero le resulta indiferente; Odiseo, sin embargo, no sólo lo reconoce sino que además le afecta profundamente.

³⁷¹ Cfr. Kirkwood, 1958, 102.

continuar con el ciclo de ultrajes manifiesta un ensañamiento gratuito.³⁷² Esta actitud también contrasta fuertemente con la moderación de Odiseo quien, a la vista de las circunstancias y de forma incomprensible para los Atridas, cuyo extremo rencor les sitúa también en el plano de la *hybris*, defiende a su anterior enemigo.

b) Una actitud convenientemente matizada ante sus amigos y frente a sus enemigos permite a Odiseo realizar un buen análisis de las circunstancias en que se encuentra e incluso extraer valiosas conclusiones de carácter general. En este sentido cabe destacar al menos dos aspectos que permitirán hacer un cuadro más sofisticado de su carácter prudente: su disposición a reconocer el valor en el otro y compadecerse de él, por un lado, y su perspicaz apreciación de lo que supone la condición humana, en toda su grandeza y con todos sus límites, por otro.

Inmediatamente después de haber presenciado Odiseo el triste espectáculo de la locura de Áyax, tiene lugar una significativa conversación con su diosa protectora: ambos convienen en que bajo los muros de Ilión no hay mejor héroe que Áyax.³⁷³ Sin embargo, en lo que sigue, la perspectiva divina se aleja necesariamente de la humana por cuanto la diosa no puede ver su propio destino en la piel del igual que es Áyax para Odiseo, de manera que tampoco puede experimentar compasión por el héroe furioso. Odiseo, sin embargo, ve reflejada en el enemigo su propia condición, y esta identificación, este ponerse en el lugar del otro³⁷⁴, junto con el sentimiento de injusticia que surge de la constatación de

³⁷² Que de alguna forma tendría que ver con ese estatismo de la amistad o enemistad que también se atribuye a Áyax y que obliga a actuar, siempre, según el código “ayudar a los amigos y perjudicar a los enemigos” (Blundell, 1989, cap.3; Knox, 1961); es precisamente con este código con lo que rompe Odiseo, como se verá más adelante. Según Davis (1986, 151ss) la confusión entre amistad y enemistad es el tema más profundo y recurrente de *Áyax*.

³⁷³ Dice Atenea en 120 y ss: “¿A quién te podrías haber encontrado más previsor que este hombre o que actuara con más oportunidad?” A lo que responde Odiseo “(...) aunque sea un enemigo, le compadezco, infortunado, porque está amarrado a un destino fatal. Y no pienso en el de éste más que en el mío, pues veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana”.

³⁷⁴ No en el lugar del radicalmente “otro” que constituye la diosa frente a los hombres.

lo desproporcionado de las penas que arrastra el héroe, dan lugar al sentimiento propiamente moral de la compasión.³⁷⁵

Pero esta aguda mirada del yo que se ve reflejado en el otro abre, además, el camino de un pensamiento más profundo: en *Áyax*, Odiseo es capaz de ver no sólo su destino sino el destino de todos los hombres en general (“pues veo que cuantos vivimos nada somos...”), de modo que con este gesto de identificación empieza no sólo a compadecer al individuo cercano sino que aprende algo general de la condición humana: que el sufrimiento es esencial a los mortales³⁷⁶, y que existen numerosos aspectos de la vida que no pueden ser controlados por el individuo. De ese modo, Odiseo da muestras de haber alcanzado una comprensión profunda en el eje horizontal, es decir, en el eje que pone en relación a los hombres entre sí, pues comprende que todos están sujetos a un mismo destino: su acción no les pertenece por completo, pues están a merced del devenir y lo incontrolado. Odiseo reconoce, pues, en la fragilidad la condición que iguala a todos los hombres y hace posible la simpatía hacia el otro.³⁷⁷ La acción humana está en buena medida a merced de la suerte y jamás se ve libre del sufrimiento: reconocer esto supone reconocerse a uno mismo en el otro, lo cual permite que los hombres, en la medida en que piensan humanamente, se entiendan entre sí.

Odiseo es prudente porque sabe ver la cercanía entre todos los hombres, pero también la distancia que les separa de los dioses.³⁷⁸ Ha alcanzado, pues,

³⁷⁵ Un análisis de la compasión como virtud moral, que seguiría este esquema, puede encontrarse en Arteta (1996). En contraste con la prudencia de Odiseo es preciso señalar que *Áyax*, aun encontrándose en una situación muy favorable a la compasión, no termina de experimentarla e incluso la finge (525ss).

³⁷⁶ Así se concibe la antropología sofoclea en Lida (1983).

³⁷⁷ Sobre el concepto de fragilidad y su relación con la noción de fortuna en la literatura y la filosofía griega véase Nussbaum (1995).

³⁷⁸ “[*Áyax*] ilustra ciertas reglas importantes que rigen en la relación entre hombres y dioses, pero el suyo es un destino individual y como tal nos apela” (Bowra, 1964, 19).

también una comprensión profunda en el plano vertical³⁷⁹, es decir, en el eje que relaciona hombres y dioses (es decir, que relaciona ya no lo igual con lo igual sino el individuo con lo radicalmente otro): reconoce su yo, que es vano, efímero³⁸⁰ e impotente, frente al poder ilimitado e inescrutable de los dioses. Este reconocimiento es clave para evitar la *hybris*: si los dioses ejercen su poder de forma ininteligible entonces todo el afán humano, como refleja la esforzada vida de Áyax, de nada sirve sin el apoyo de los dioses. Los dioses no son sino el horizonte de lo incontrolable, de lo inescrutable que afecta a la vida humana. Únicamente granjean su favor a los que saben mantenerse en los límites de su condición mortal, de modo que sólo una profunda comprensión en los dos ejes, vertical y horizontal, permite al individuo una humilde aceptación de sus limitaciones, y es ésta la única salvación para los hombres frente a lo reversible del azar y al capricho de los dioses (127-132). En este sentido la prudencia es el único bien seguro y adecuado a la condición humana.³⁸¹

Así pues, como se decía, Odiseo representa la imagen misma de la *sophrosyne*: frente a los hombres, se muestra compasivo aun cuando se encuentra a salvo y en circunstancias favorables, no así Áyax que, creyéndose asistido por la diosa y en racha exitosa, da rienda suelta a su odio. Del mismo modo, frente a Áyax, Odiseo se muestra disciplinado y sumiso: desde el comienzo de la obra se le describe trabajando para el ejército y, respecto de la diosa, enseguida escucha su voz (16) y, con reverencia, se pone en sus manos (35). Áyax, sin embargo,

³⁷⁹ Esta terminología fue introducida por Reinhardt. También Kitto pone especial atención en la intersección de los planos humano y divino en *Áyax* (y en las demás tragedias de Sófocles), y llama la atención sobre el hecho de que Héctor, después de muerto, da muerte a Áyax porque éste se suicida con su espada (cfr. Kitto, 1964, 193ss; 1966, 180 y 1968, 145ss; este tema también aparece en *Las traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra*).

³⁸⁰ El concepto griego *ephemeros* es un compuesto de la preposición *epi* y del sustantivo *hemera* (“día”), de modo que su sentido más exacto en castellano sería “flor de un día” (Lledó, 1992, 31; otras referencias en Segal, 1981, 112, 124 y 432, n.7).

³⁸¹ Seguro dentro de los límites que la fragilidad constitutiva del bien humano permite. El mismo concepto de seguridad se trasluce en la vinculación aristotélica de virtud y felicidad (*EN*, 1100b14 y ss), limitada no obstante por la dependencia inevitable de las circunstancias externas (*EN*, 1101a5).

tarda en escucharla (89-90) y, cuando lo hace, se muestra reluctante a obedecerla (111-113). La acción de Odiseo, que refleja el ideal de la templanza (*sophrosyne*), es una consecuencia de su prudencia, es decir, de su habilidad para formar juicios correctos tanto por lo que respecta a los hombres como a los dioses.

c) Finalmente queda por señalar un aspecto de la prudencia de Odiseo que representa una enorme ventaja sobre los otros héroes: su palabra es persuasiva pero no engañosa, sino noble y sincera; el efecto de su discurso no es la dominación tramposa o violenta sino el acuerdo y la reconciliación. Así, el tercer aspecto esencial de su *phronesis* es la habilidad para llevar a cabo una negociación o una conciliación entre intereses encontrados e irreconciliables. Esto aparece con total claridad en la segunda parte de la obra: Áyax ha pagado con su vida sus excesos, y su hermano Teucro está dispuesto a reintegrarle su valor y su dignidad mediante un enterramiento honroso. Su intención, sin embargo, se ve obstaculizada por la decidida e insistente orden de Menelao (1047, 1052-90, 1062-5, 1089ss, 1140), quien ha determinado que el héroe caído quede insepulto. Se entabla una agria discusión que el hijo de Atreo abandona en un punto que retoma su hermano y que no se interrumpe hasta la oportuna llegada de Odiseo.³⁸² En su discurso, Menelao habla con sensatez pero el Coro le advierte (1091) de que actúa con insolencia: reprocha a Áyax haber querido sobrepasar sus límites pensando inhumanamente pero, como buen representante del mismo talante heroico de Áyax, tampoco él escucha ni obedece al Coro, ni se dispone a acatar las leyes divinas. Así, su disputa con Teucro, que tampoco escucha, llega a un punto donde no es posible ningún tipo de acuerdo ni avance (1140-1): “-Sólo una cosa te diré: a éste no se le va a enterrar. -Tú, a tu vez, escucha: a éste se le enterrará.”

³⁸² Es característico del prudente estar en el momento preciso en el lugar determinado: “Soberano Odiseo, sabe que has llegado muy oportunamente (*kairon*), si te presentas no para complicar las cosas, sino para resolverlas” (1316-1317). Sobre la oportunidad de Odiseo véase también 34 y 38.

Menelao abandona el *agon* en 1063, pero Agamenón lo sustituye (1227) y se inicia una escalada de ofensas donde las posturas se muestran irreconciliables hasta que aparece Odiseo. Su proceder contrasta fuertemente con el que caracteriza a Teucro, Agamenón y Menelao: comienza, como un buen juez, preguntando por los hechos y dirigiéndose a todos los litigantes para así tener ante su mirada todos los puntos de vista en liza (1318). Odiseo reprocha a Agamenón su postura inflexible (1361) por no reconocer el valor que, aun siendo enemigo, poseía el héroe (1339-1342). Le advierte, además, de que su acto es impío porque contraviene las leyes divinas (*theon nomous*, 1343) y que carece de justicia (*ou dikaion*, 1344). En su obcecado pensamiento Agamenón no concibe la temporalidad de su odio (“le odiaba cuando era decoroso hacerlo”, explica éste en 1347), lo cual le imposibilita seguir el modelo de conducta que le propone: como conviene a la mentalidad heroica, Agamenón interpreta la flexibilidad de Odiseo como cobardía (“Nos harás aparecer cobardes en el día de hoy”, 1362). No obstante, y aquí es donde se ve con mayor intensidad la habilidad negociadora de Odiseo, éste le pide que desista (*pausa*): no trata de hacer que Agamenón comprenda sus razones para valorar al héroe o que lo valore él mismo, sino que le pide que consienta o *tolere* el enterramiento (1370-1373).³⁸³ La persuasión, pues, que ha comenzado como un intento por parte del itacense de abrir una mella en el rígido pensamiento heroico, se ha transformado en un discurso orientado a obtener el consentimiento del Atrida sin modificar sus razones: aquí está la clave para una solución pactada, conciliada e incruenta del conflicto trágico. La contraposición entre la primera y la segunda parte del drama es, pues, radical en este aspecto: en la primera parte, donde predomina la acción heroica de Áyax, el conflicto trágico se disuelve mediante el autosacrificio del héroe; en la segunda, sin embargo, el conflicto permanece sin resolverse pero, al fracasar la acción heroica a favor del trágico Odiseo, la pervivencia del conflicto

³⁸³ De este modo el conflicto de valores no se disuelve (Teucro y los Atridas conservan sus respectivas opiniones) pero se resuelve gracias al talante conciliador de Odiseo. Como conviene a un personaje dotado de *metis*, no destruye el obstáculo sino que lo rodea.

no imposibilita que se abra camino una alternativa no destructiva (ni del conflicto, ni de los personajes).

5. El coraje como fuente de amenaza

La heroicidad de Áyax estriba en su mentalidad inflexible que le imposibilita escuchar y obedecer nada que no sea su propia naturaleza. Odiseo, sin embargo, se caracteriza por una flexibilidad situacional que, de algún modo, puede resumirse en que posee la virtud de la prudencia. Por otra parte, en la medida en que el héroe trágico tiene una disposición colérica y valiente, y en la medida en que esta disposición no ha sido atemperada por la razón de tal modo que llegue a convertirse en una virtud, la disposición del héroe representa una amenaza ya sea hacia el exterior, es decir supone una amenaza para la convivencia pacífica, ya sea hacia el interior, en el sentido de que una tal disposición puede conllevar una desestabilización peligrosa del carácter del héroe. Creo que este paralelismo anticipa, a su manera, el que después hará Platón entre la justicia del alma y la justicia de la ciudad. Como ya se ha visto, Platón extenderá el concepto de valentía al interior del alma reduciendo así la virtud popular del coraje a la virtud filosófica de la templanza. Por otra parte, esta doble dimensión crítica se desvela en el momento en que el héroe choca, por un lado, con los límites de su propia condición humana y, por otro, cuando se enfrenta a los límites impuestos por las leyes humanas. De ahí que las vertientes individual y social supongan para el héroe la abertura de dos caminos críticos de exploración: un camino individual y un camino colectivo.³⁸⁴ En este momento me detengo a examinar lo que supone la disposición colérica de Áyax y después en qué sentido ésta no constituye una virtud pero está en camino de hacerlo. En el último apartado, y mediante un examen más detenido de la figura de Odiseo, se verá qué es lo que este último aporta a esta reflexión sobre la virtud.

³⁸⁴ Precisamente estos son los dos caminos de comprensión que Iriarte (1996, 7) afirma que se abren con la experiencia trágica.

5.1. Una amenaza para la integridad mental del sujeto

Uno de los rasgos que ya estaban presentes en el Áyax épico era su obstinada resistencia: si bien se le compara con un león por su furia (*Il.*, XI, 548; XVII, 133), también se le compara con un asno por su carácter testarudo (*Il.*, XI, 558-563).³⁸⁵ Hasta ahora se ha examinado el carácter heroico de Áyax en la medida en que se ajustaría a la imagen del asno, pero a continuación me centraré en la imagen de Áyax que lo aproxima a un león.

En esta tragedia, la condición psicológica del héroe más sobresaliente y que aparentemente tiene mayores consecuencias dramáticas es la locura causada por Atenea: la llamada *theia mania* (611) o *theia nosos* (186) que frustra la tentativa de Áyax de acabar con todo el ejército. Es más, que invierte el sentido de su acción y la transforma de temible en ridícula. Pero el origen de la desgracia de Áyax es anterior a esta locura, que puede concebirse como una forma de *ate*, de castigo divino. La causa última de sus males es su cólera, su *cholos* (41), su furia homicida y su sed de venganza, y esta condición mental es anterior a la intervención de la diosa. Si se atiende a lo que se narra en la tragedia, la locura divina sólo afecta a su percepción: Áyax confunde a Odiseo y los Atridas con bestias. Pero cuando Áyax se vanagloria (96) de haber matado brutalmente a sus enemigos de forma que éstos no lo deshonrarán más (87) es sólo su percepción, no su regocijo, lo que está bajo la influencia de la diosa. Es más: el saberse víctima de un castigo divino no supone para él un motivo suficiente para reconsiderar su ira y, en el momento de morir, plenamente recuperado el sentido, se reafirma en su cólera homicida contra los argivos (835-844). Esto no es sino una consecuencia del carácter díscolo y colérico del héroe, no del castigo divino,

³⁸⁵ “Como cuando un asno que bordea un sembrado supera a los niños, el muy tozudo, en cuyos lomos muchas varas ya se han roto, y se mete y ramonea la densa mies; y los niños le golpean con las varas, violencia pueril la de ellos que a duras penas lo expulsan cuando está ya ahito de pasto”. Junto a Áyax Oíleo se le compara con un buey en *Il.*, XIII, 703ss. Es importante no confundir su obstinación con falta de inteligencia.

y podría decirse incluso que es causa de este último.³⁸⁶ Cabría añadir, a mayor abundamiento, que Atenea, al impedir que Áyax cumpla sus deseos de venganza sobre los Atridas dirigiendo su mano a las bestias, salva el honor de Áyax dado que, de cumplir su venganza, no hubiera en ningún caso recuperado la *time* perdida.³⁸⁷ Atenea lo describe como enfermo (59, 66) y loco (59), pero realmente lo que aparece al origen de la desgracia de Áyax es un carácter fiero y salvaje, así como una arrogante y anómica autosuficiencia.

De hecho, una innovación sofóclea respecto del héroe tradicional es la recuperación del sentido y la toma de conciencia del personaje una vez que ha dado muerte al ganado al que confundió con los dánaos.³⁸⁸ Su “adiós a la vida” muestra un Áyax plenamente consciente cuyo espíritu de venganza y cuya obsesión por el honor perdido no han disminuido con el tiempo y los desastres. Parece por tanto que Sófocles está especialmente interesado en desvincular la *theia mania* que afecta la percepción de Áyax con esa otra *manía* que es la que le lleva a alzarse contra el ejército. Así pues, es importante subrayar que la diosa utiliza la misma *manía* del héroe, su desmesurada cólera, de tal forma que sea precisamente su cólera desmesurada (su intento de dar muerte a todo el ejército) la causa (eficiente al menos) de su desgracia.³⁸⁹

³⁸⁶ La diosa se justifica explícitamente mediante los dos episodios que relata Calcante: Áyax pronuncia palabras llenas de presunción y estupidez (766) o terribles y blasfemas (773), de modo que la causa de su caída es su propia *hybris* (757-761). Cuando Atenea muestra a Odiseo el castigo que ha infligido a Áyax le exhorta a la prudencia, afirmando que los dioses no aman a los que no piensan como mortales (127-133), lo cual parece proporcionar una explicación a la punición divina.

³⁸⁷ Si Áyax hubiera dado cumplimiento a su venganza hubiera incurrido en una culpa mucho mayor; provocando su ridículo y su suicidio, Atenea deja intacta la virtud (habrá que matizar en qué sentido tiene virtudes) del héroe. De ahí que la segunda parte de la obra, la rehabilitación del héroe, sea tan importante.

³⁸⁸ Cfr. Kamerbeek, 1953, 1-6; March, 1992-3, 4-9, con bibliografía.

³⁸⁹ Bowra (1964, 28) identifica claramente la causa del castigo divino con su cólera: “Su principal falta es una especie de furia desdeñosa en la que a la vez desprecia y odia a cuantos encuentra a su paso. Y por eso lo castiga Atenea”. Respecto de la declaración de Odiseo en 123, donde dice compadecerse de Áyax porque está encadenado a una *ate* fatal, Bowra (*ibidem*, 31) interpreta: “este destino es la furia que comienza con el deseo de Áyax de matar a sus enemigos, pero que pervive en la locura que lo lleva a matar al ganado”. La intervención de la diosa podría

5.2. Una amenaza para el orden social y la concordia

En el transcurso de toda la tragedia *Áyax* aparece caracterizado como el héroe sofocleo³⁹⁰ que, una vez tomada una resolución, la lleva a cabo sin prestar atención a ninguna amenaza ni ningún consejo que pretenda cambiarla. Ni escucha ni obedece. Esto lo convierte en un ser potencialmente dañino o sencillamente en un enemigo público.³⁹¹ Esta característica aparece fundamentalmente en las discusiones que mantiene el héroe con sus *philoí*.³⁹² Pero en este momento lo que importa esclarecer es su negativa a reconocer, y por tanto a obedecer, la autoridad de los que no son sus *philoí*. En el llamado “discurso del engaño” *Áyax* finge reconocer la necesidad de deponer su obstinación y respetar la autoridad establecida, humana y divina (667-670). No obstante estas demostraciones de *sophrosyne*, es obvio que se trata de una treta para engañar a sus *philoí*, que quieren protegerle de sí mismo, y así alcanzar su objetivo de morir noblemente (*kalos tethnekenai*). Pero es sobre todo en el transcurso de la discusión entre Teucro y los Atridas, que ocupa casi toda la segunda parte de la obra, cuando se esclarece mejor el modo en que la orgullosa autosuficiencia de *Áyax* y su indisciplina resultan una amenaza para el orden público. Menelao deplora (en 1053) haber considerado a *Áyax* un aliado (*symmachon*) y amigo (*philon*), resultando ser peor que los frigios (*echthios Phrygon*,

entenderse incluso como una consecuencia psicológica verosímil teniendo en cuenta el estado mental de *Áyax* (que se expresa en 41): “la transición desde el orgullo a esta [furia] es enteramente natural (...). Una furia se transforma en otra; las ilusiones del orgullo herido se convierten en las ilusiones de una locura real” (*ibidem*, 31). De modo similar, la limitación temporal de la furia que le envía la diosa Bowra (*ibidem*, 36) la interpreta como una “verdad psicológica o simbólica”, y concluye: “la psicología de *Áyax* concuerda con el plan divino”, lo cual es otra forma de expresar la idea siempre presente en la tragedia de la “doble motivación” (humana y divina) de las acciones.

³⁹⁰ Ya se ha comentado que se trata de una generalización que no siempre es posible aplicar y que a pesar de todo ha tenido mucho éxito en la hermenéutica de Sófocles.

³⁹¹ Kitto, 1968, 121.

³⁹² Con Tecmesa (368, 369 pero sobre todo 585-596) y con el Coro (372, 386 y su “respuesta” en 389-391).

1054).³⁹³ El Atrida justifica su acusación y su decreto de denegar las honras fúnebres al héroe apelando a los sucesos acaecidos recientemente (el fallido ataque nocturno de Áyax, 1055-1056) pero también se refiere a sus acciones en el pasado³⁹⁴: en 1067-1069 señala que vivo nunca pudo ser dominado y en 1069-1070 que nunca quiso escuchar sus palabras mientras vivía.³⁹⁵ A continuación se coloca a Áyax entre los hombres malvados (*kakou pros andros*, 1071-1072) dado que en nada tenía la autoridad.³⁹⁶ Así pues, se puede afirmar que su indisciplina no se constriñe a un hecho puntual y tampoco a una crisis de locura pasajera (como la que aparece en la tragedia), sino que era un rasgo constante de su carácter, de su *ethos*. A continuación Menelao realiza un discurso sobre la imposibilidad de fundar un orden cívico seguro con personas que, como Áyax, se niegan a reconocer y someterse a la autoridad. Entre 1073 y 1076 Menelao hace del miedo (*deos, phobos*) y del respeto (*aidos*) los garantes (*problema*) del orden cívico y militar: sin miedo y respeto no hay *nomoi*. Y después afirma que el hombre debe ser consciente de la propia fragilidad (1077-1078) y, a continuación, fundamenta en el miedo y, esta vez, en la vergüenza (*aischynē*)³⁹⁷ la conservación (*soterian*) del

³⁹³ La comparación con los frigios sospecho que no es gratuita: parece que Menelao está muy interesado en convertir a Áyax en un enemigo público o militar, en un *polemios*, para así justificar su negativa a darle honras fúnebres.

³⁹⁴ Téngase en cuenta que esta disposición es tanto más ofensiva cuanto que no es una afrenta personal de los Atridas cuanto una resolución institucionalizada y sancionada por la autoridad militar (1050) por la que Áyax se ha sacrificado y que, sin embargo, ha traicionado.

³⁹⁵ Es muy importante tener presente la estrecha relación semántica y etimológica entre escuchar y obedecer (Chantraine, 1980; Knox, 1964).

³⁹⁶ En 133 Atenea afirma que los malvados (*tous kakous*) son aborrecidos por los dioses, pero difícilmente Áyax se incluye en esta categoría, pese a ser objeto de la furia de la diosa, puesto que anteriormente (119-120) ha elogiado su prudencia y su oportunidad (véase Kamerbeek, *ob.cit.*, comentario a 132, 133). Lo que aquí se está tratando de ver es que en realidad Áyax tiene algunas disposiciones virtuosas, especialmente su valentía, pero no es propiamente virtuoso. Kirkwood (1951, 110) señala que es un héroe noble pero incompleto (le faltaría *sophrosynē*).

³⁹⁷ Es importante señalar que la vergüenza también era uno de los principios motivacionales de Áyax, de modo que aquí hay que notar la diferencia que los contenidos de este concepto adquieren en uno y otro héroe. Dicha diferencia semántica remite a la diferencia de los códigos desde los que los héroes esperan ser juzgados.

orden público. La voluntad individual, pues, tiene que tener un límite (1085-1086) para que se mantenga el orden social. El límite, impuesto por el respeto, el miedo y la vergüenza ante el *nomos*, es pues un elemento fundante y garante del orden social. Y Áyax, como se ha visto, es incapaz de reconocer límites a su propia voluntad: puesto que es audaz (*thrasys*), no tiene miedo; y puesto que no acepta ningún *nomos* ajeno a su propio sistema de valores, actúa en función de lo que él mismo considera respetable y vergonzoso, pero el criterio que marca lo vergonzoso y lo respetable en su caso es un criterio arcaico y, por tanto, personal y solitario.³⁹⁸

En un discurso (1246-1259) paralelo al de Menelao, y que no es sino una continuación del mismo, Agamenón hace énfasis, de nuevo, en el carácter profundamente anticívico de la conducta de Áyax: si no se acepta el resultado del juicio de la mayoría, si se rechaza a los que vencen con justicia (*dike*), entonces no podría establecerse ninguna ley (*oudenos nomou*). La seguridad y el dominio, afirma el Atrida, dependen no del poderío físico sino del razonamiento prudente (1251-1252). Y a continuación (1253-1254) Agamenón proclama la necesidad de *domar* al héroe, siendo el látigo un *pharmakos* que prevé necesitará también Teucro (1255-1256). Es decir, al que no quiere someterse por propia voluntad hay que aplicarle un correctivo (en este caso el látigo, *mastigos*, es una metáfora del poder coercitivo del estado; 1254) para que, rectamente (*orthos*, 1254) conducido, no suponga una amenaza para el orden social.

Este correctivo no sólo se refiere al poder coercitivo del estado, sino también a la educación³⁹⁹, gracias a la cual las disposiciones del carácter se enderezan para constituirse en virtudes y orientarse al bien. Los discursos de los Atridas, unidos a la acción dramática en que surgen (la venganza fallida de Áyax y su consecuente suicidio), expresan de forma muy significativa el componente de

³⁹⁸ Una atención escasa a las restricciones sociales no parece casar bien ni con el código aristocrático ni con el democrático.

amenaza que conlleva el coraje entendido en su acepción tradicional, es decir, tal como lo concibe y valora el propio Áyax. En este sentido, el coraje es una disposición del alma “en bruto” y, a no ser que se someta al orden social o a la razón, no constituye propiamente una virtud por más que lo sea potencialmente. Por eso, un héroe como Áyax constituye una amenaza tanto para el ágora (quien no escucha no puede hacer política) como para el ejército (quien no obedece no puede ser un buen soldado). La percepción que Áyax tiene de sí mismo y de sus fines vitales le impide encontrar en su persona los elementos que le permitirían llevar una convivencia pacífica con sus conciudadanos, de modo que su acción es siempre un desafío a la autoridad y al orden reinante. En esto consiste, desde mi punto de vista, la crítica de Sófocles al ideal tradicional de la *arete* guerrera: a su incapacidad para someterse a un orden y, por tanto, al hecho de que constituya un permanente desafío para la *armonía* social. Es necesario, pues, definir la virtud del guerrero tratando de desvincularla de este componente de amenaza que Sófocles subraya en la concepción tradicional del héroe. De ahí que sea muy significativo que Sófocles eluda utilizar la palabra que después definirá la virtud de la valentía, *andreia*, cuando Teucro y Odiseo reivindicar la nobleza del héroe caído: Áyax no tiene la *virtud* de la valentía como tal, por más que sea *viril*⁴⁰⁰, sino la pre-virtud de la temeridad (*thraseia, tolme*) y, como tal, la temeridad no es plenamente una virtud porque acusa la falta de prudencia o de conocimiento. Por eso la reflexión de Sófocles sobre los valores y, en concreto, sobre la virtud de la valentía me parece que anticipa en buena medida a la que posteriormente harán Platón y Aristóteles y que ya ha sido examinada al comienzo de este capítulo.

6. Recuperación de la valentía para la vida política: valentía y *sophrosyne*

6.1. Valores positivos en la valentía de Áyax

³⁹⁹ Persuasión y coacción son los dos elementos que componen las leyes según Platón, *Leyes*, 722b.

⁴⁰⁰ Recuérdese lo que se ha dicho anteriormente respecto al personaje de Tecmesa, que es el que realmente se confronta directa y explícitamente a Áyax.

Si la dicotomía de Adkins es útil para una primera aproximación al sistema de valores heroicos, acaba siendo insuficiente para realizar un examen más profundo no sólo del héroe trágico sino incluso del épico. En la *Iliada* algunos valores claramente cooperativos como la amistad, el gusto por el “juego limpio” o, sobre todo, la lealtad desempeñan el papel de fines últimos para el héroe en la misma medida en que lo hace la maniática y egoísta búsqueda de *time*.⁴⁰¹ El propio Áyax, en su embajada ante Aquiles (*Il.*, IX, 624-42), da muestra de cómo estos sentimientos (que en rigor no pueden tildarse de competitivos) pueden constituir para el héroe motivaciones últimas: es decir, el héroe es también un fiel benefactor de los suyos.⁴⁰²

En esta tragedia se alude al funesto intercambio de regalos entre Héctor y Áyax: este gesto supone un desinteresado y *justo* reconocimiento del valor del enemigo.⁴⁰³ Además, Teucro afirma que Áyax entró en lucha junto a los aqueos a causa de un juramento (*horkon*, 1113) previamente asumido, lo que significa de nuevo un respeto a instituciones (e instituciones sagradas como el juramento) que no es compatible con aquella lectura dicotómica de su sistema de valores. Pero incluso las virtudes propiamente competitivas del héroe, su egocéntrica búsqueda de *time*, motivada por su personal aversión a la vergüenza, no sólo están basadas en la existencia del orden social que proporciona o deniega al héroe la *time*, sino que además pueden conllevar un importante beneficio para el orden social, de modo que estas virtudes también son en este sentido cooperativas: el coraje del

⁴⁰¹ Cfr. Zanker, 1990.

⁴⁰² Jebb, 1907, xii.

⁴⁰³ En 663-664 y 1027. Es muy significativo que a la vez que se menciona el regalo de Héctor se insista en la conservación de la enemistad entre ambos héroes (Héctor es el más hostil, *dysmenestaton*, en 663) porque este gesto evidencia, pese a las generalizaciones habituales de los críticos sobre este punto, una quiebra en el supuesto sistema ético de la epopeya de “ayudar (siempre) a los amigos y dañar (siempre) a los enemigos”. Finley (1991, cap.4) examina el estrecho vínculo de esta costumbre con el mundo homérico. Este episodio remite a *Iliada*, VII, 202ss: Zeus, que representa la justicia, no quería que ganase ninguno de los dos héroes puesto que estaban igualados en valor (202-205), de ahí que ambos se separasen “en amistad, pactando un amistoso acuerdo” (302).

héroe es una condición indispensable de la seguridad pública y, en este sentido, es una condición para la supervivencia de la *polis*. Así, la existencia de la comunidad requiere el coraje del héroe y, a la vez, la comunidad es una condición de posibilidad del mismo en tanto que sin la esperanza de que ésta tribute honra al héroe este último no actualizaría esa predisposición del carácter.

La apología del héroe procede de dos frentes: por parte de sus *philoi* y por parte de sus *echthrois*. Sus afines son por un lado Tecmesa y el Coro y, por otro, Teucro. Los primeros subrayan el valor de las hazañas (*andra chesimon*, 410) de Áyax desde su condición inferior y dependiente.⁴⁰⁴ Tanto su carácter asustadizo como la necesidad que tienen de su protección son los elementos que fundan y justifican la autoridad del héroe sobre ellos, y se trata de una autoridad que se basa en la desigualdad. Pero, por su parte, Teucro valora al héroe desde la óptica de un igual⁴⁰⁵: ambos son guerreros y a ambos les mueve una similar ansia por obtener gloria así como una análoga aversión a la vergüenza de no conseguirla. Desde esta óptica, la defensa de Teucro es significativa. Prevé que los Atridas echarán de menos a Áyax en la batalla (962-963), y aquí reside su principal queja frente a los generales: que no le tributan a Áyax la *charis* (1267) que le deben por sus muchos servicios. Teucro entonces (1269-89) relata algunas de las hazañas que traen a la memoria la imagen del héroe homérico y que ponen claramente de manifiesto que también la osadía de Áyax es, a su manera, defensa (*problema*) y salvación (*soteria*) del orden social⁴⁰⁶ en una medida no menor a lo que lo son el miedo, la vergüenza y el respeto. La apología de Teucro no se limita a exigir un

⁴⁰⁴ Así, Áyax es protector tanto del Coro (158-162, 164-5, 1211-1215) como de Tecmesa (514-517), y tanto el primero (139, 140, 228, 583, 599-609 y especialmente 245-256, donde el Coro planea huir) como la segunda (315, 587, 593) manifiestan una tendencia a atemorizarse que contrasta fuertemente con la audacia característica de Áyax.

⁴⁰⁵ Esto no es exacto desde el momento en que Teucro es hijo de una concubina y Áyax un hijo legítimo. No obstante Teucro aduce buenas razones (en definitiva esta tragedia, como se verá, conlleva toda una reformulación de la nobleza aristocrática, la *eugeneia*) para obviar este hecho fortuito.

⁴⁰⁶ Aquí es útil recordar la caracterización del Coro en 159 de Áyax como torre de defensa (*pyrgou ruma*); véase *Il.*, VII, 219; XI, 485; *Od.*, XI, 556.

reconocimiento personal hacia el héroe sino que recurre a una determinada concepción de la justicia: por eso afirma (1110) que realizará sus honras fúnebres con todo derecho (*theso dikaios*) y sin temor a las amenazas de los Atridas. El Coro reconoce que Teucro, a pesar de la dureza de sus palabras (*ta sklera*), habla con justicia (*hyperdikē*, 1111-1112). De hecho, Teucro entiende que su actitud arrogante (*meg'...phronein*) está fundada en su acuerdo con la justicia (*to dikaios*, 1125). Este verso es de gran importancia en la polémica entre Menelao y Teucro porque marca un punto de inflexión: tras un agrio cruce de desafíos, amenazas e insultos (1120-1124), la discusión empieza a oscilar en torno a la justicia de la pretensión de Teucro de enterrar a Áyax.⁴⁰⁷ La justicia, en este sentido, se entiende como una instancia independiente del interés o del gusto personal de cada uno de los rivales de la discusión: es decir, entra en consideración y como objeto de debate una discusión sobre los contenidos de lo que sería una justicia imparcial. Dicha concepción de la justicia sólo es posible mediante la ruptura con el código épico de ayudar a los amigos y dañar a los enemigos que, como se verá, efectuará definitivamente Odiseo cuando, en tanto que enemigo, defienda como un amigo a los Telamonios.

Menelao, por su parte, cuestiona la justicia (*dikaia*, 1126) de honrar a Áyax puesto que éste era un enemigo (*polemios*, 1132), y es costumbre que a los caídos enemigos no se les entierre. El uso de *polemios*⁴⁰⁸ en lugar de *eschron* parece un sutil

⁴⁰⁷ Pese al tono agrio de la conversación, y la *mikropsychia* que lucen los Atridas, no puede afirmarse que nadie defienda abiertamente una injusticia: en la tragedia no hay sino “fidelidades rivales a bienes incompatibles” (Adrados, 1962, 28; cfr. Vernant/Vidal-Naquet, 2000, 15: “lo que demuestra la tragedia es una *dike* que lucha contra otra *dike*”). Por tanto, los agones de la segunda parte de la tragedia presentan un conflicto de valores paralelo al que se da en la primera parte y que se verá a continuación.

⁴⁰⁸ Este concepto aparece en 1013 cuando Teucro, con desprecio, se llama a sí mismo *nothos* hijo de una cautiva enemiga, subrayando así su condición inferior en la casa de Telamón; *polemios* tiene una connotación restringida al enemigo de guerra, tal como señala Kamerbeek en su comentario a 1013 (“polémios is *bellicus*, not *hostilis*”). Por otra parte es interesante que el concepto de *echthros* originariamente significase “outsider” (Chantraine, 1980; art. de J. Taillardt). Otro interesante matiz, también intencionado, de esta palabra aparece cuando Atenea utiliza *echthros* y Odiseo le responde con un “hostil” (*dysmenes*, 18) o sin más “desdichado” (*dystenon*, 109, 111).

intento, por parte de Menelao, de asimilar a Áyax a los frigios⁴⁰⁹ y, por tanto, de considerarlo como enemigo de guerra, esto es como enemigo público y, así, negarle con todo derecho las honras fúnebres (en 1130 Menelao duda de estar violando ninguna ley divina *-daimonon nomous*). Semejante maniobra es impedida por Teucro⁴¹⁰ quien en primer lugar cuestiona que Áyax sea propiamente un *polemios* y a continuación explicita los motivos *personales* y *políticos* que en su momento determinaron la enemistad entre Áyax y Menelao: este último fue sorprendido por el primero como un ladrón (*kleptes*, 1135) y, más adelante (1137), alude a la dudosa limpieza del juicio por las armas de Aquiles (lo cual, a su vez, cuestiona la acusación de Agamenón en 1243 a los Telamonios de no someterse al juicio de la mayoría *-tois polloisin*).⁴¹¹ Pero la discusión entre Teucro y Menelao, así como la confrontación paralela entre Teucro y Agamenón, termina en tablas. Por otra parte, las críticas de Teucro sirven a un tiempo para cuestionar la legitimidad de la autoridad en cuyo nombre los Atridas actúan. La discusión concluirá con la intervención de Odiseo que, en su calidad de enemigo, proporcionará la justa medida del valor de Áyax.

Al principio de la obra Atenea declara valorar a Áyax por encima de cualquiera de los mortales: es el más previsor y el que actúa con más oportunidad (*toutou tis an soi t'andros e pronousteros e dran ameion heurethe ta kairia*; 119-120) y Odiseo está de acuerdo con este juicio de la diosa (121). Las razones de Odiseo para convenir en este juicio con Atenea se harán más claras a partir del momento (1319) en que convence a Agamenón para que permita enterrar al muerto aun cuando no deje de odiarlo.⁴¹² En el diálogo final con Agamenón Odiseo, con su

⁴⁰⁹ Lo intenta ya en 1054, cuando dice que considerándole aliado y amigo resultó peor que los propios frigios.

⁴¹⁰ Y más adelante (1336) Odiseo impide que Agamenón realice un truco similar al afirmar enfáticamente que Áyax era su peor enemigo *del ejército (straton)*.

⁴¹¹ Sobre las versiones tradicionales, que en su mayoría sugieren una resolución injusta y tramposa del juicio sobre las armas, véase Graves (2001, vol.2, 435-440).

⁴¹² Desde mi punto de vista es significativo que Odiseo se centre no en convencer a Agamenón del valor de Áyax sino de que permita enterrar al muerto aun siendo un enemigo.

sentido de la justicia, rompe con la concepción arcaica que obligaba a valorar a los hombres en función del lazo personal que unía al que era objeto y al que era sujeto del juicio y que, por otro lado, hacía sospechoso de cobardía cualquier gesto positivo hacia el enemigo, concepción que se ha resumido en la frase “ayudar a los amigos y dañar a los enemigos”.⁴¹³ Este código tradicional exige transitividad y, sobre todo, intemporalidad: el enemigo es *siempre* enemigo, y el amigo es *siempre* amigo.⁴¹⁴ Por eso la traición es el peor mal que puede venir de un amigo, y por eso también la limitación temporal de la amistad o de la enemistad es concebida como una traición. En 1344-1345 Odiseo niega que sea justo (*ou dikaion*) dañar a un hombre noble (*ton esthlon*) cuando éste ha muerto, ni siquiera cuando se odie. De manera que Odiseo propone un límite a la enemistad, un límite que viene determinado por la justicia y que opera un cambio fundamental en la moral guerrera. Reconocer estos límites a la enemistad es importante para la convivencia cívica: en una sociedad como la democrática donde los que mandan y los que son mandados se alternan, o donde las amistades o los bandos no tienen un carácter imperecedero, el código tradicional coopera poco a favor de la cohesión social.⁴¹⁵ Odiseo, pues, es capaz de valorar y defender a un hombre

⁴¹³ Que el reconocimiento del valor del enemigo está ya presente en el código de valores homérico es obvio por la misma práctica, numerosas veces aludida, del intercambio de regalos; no obstante es cómodo mantener el lema “ayudar a los amigos y dañar a los enemigos” para referirse al código de valores arcaico aun cuando no sea tan rígida su aplicación como pareciera. Testimonios de este eslogan se encuentran en Platón, *Crit.*, 49a-c; *Rep.*, 334bss; Jen., *Mem.*, II, 6, 35 y III, 9, 8. Knox (1961, 4) afirma que “el *Áyax* de Sófocles examina el funcionamiento de este código” y muestra cómo este “viejo código” está abocado al fracaso en la práctica. Otro ejemplo de la actitud arcaica frente al enemigo lo proporciona la propia Atenea en 79: la risa del enemigo es la más placentera.

⁴¹⁴ Sobre la intemporalidad del código véase Blundell, 1989, 34, y sobre la transitividad *ibidem*, 47-8.

⁴¹⁵ *Áyax* sostiene ese carácter percedero de la amistad o la enemistad cuando finge someterse a los Atridas (646-683, esp. 670-671, 682-683), aproximándose así a la concepción más flexible de Odiseo (1357, 1377). Sobre la percepción del tiempo y las cosas humanas como esencialmente cambiantes y su relación con el código tradicional véase el importante estudio de Knox (1961). Según Davis (1986, 151ss) la confusión entre amistad y enemistad es el tema más profundo y recurrente de toda la tragedia.

independientemente de si éste es o no un enemigo, y para sostener esta actitud recurre a una concepción de la justicia que no tiene en cuenta el propio interés o el lazo personal, sino que supone un criterio ajeno al mismo: la virtud. Por eso Odiseo, aun cuando fuera el principal objetivo de la venganza de Áyax, se puede permitir discernir su valor: se refiere a su cadáver como noble (*alkimo nekro*, 1319) y sostiene (1339-1341) que su odio no llegaría al extremo de hacerle negar que Áyax era el mejor de los aqueos (*ariston Argeion*). Pero es, sobre todo, el aparente oxímoron del verso 1355 el que define la ruptura de Odiseo con la actitud tradicional frente al enemigo: “era un enemigo, pero noble” (*echthros aner, alla gennaïos*).⁴¹⁶ Para Agamenón, respetar a un enemigo (*echthron...aidei*) constituye un contrasentido, algo incomprensible (1356), pero contra esto Odiseo insiste en que para él pesa más la excelencia del muerto (*arete*) que su enemistad (*echthras*, 1357). El conflicto entre la actitud de Agamenón y Odiseo es más claro cuando, entre los versos 1358-1363, Odiseo muestra, mediante una inversión lingüística, el cambio valorativo del que es portavoz: Agamenón asigna un sentido peyorativo a la disposición al cambio que Odiseo ha mostrado poseer como principal virtud (“¿así de volubles *-emplectoi-* son los mortales?”, 1358), a lo que Odiseo responde, con el mismo acento negativo, que él no aconseja a nadie tener una mente inflexible (*skleran...psychen*, 1361), es decir, comportarse con la arrogante terquedad de Agamenón.⁴¹⁷ Y, más significativo aún, lo que Agamenón espera que sea considerado por los demás como un acto de cobardía (“nos harás aparecer cobardes *-deilous-* en el día de hoy”, 1362), Odiseo lo caracteriza como un acto de justicia (“no, sino hombres justos para todos los helenos” *-andras...endikous*, 1363). Así, el *aidos* debido a la justicia (1356) impone un límite a la enemistad, de manera que supone un reconocimiento del valor que trasciende a una valoración

⁴¹⁶ Lo es sin duda para Agamenón y para cualquiera que sostenga el código tradicional: de ahí la profunda incomprensión, incluso lingüística, entre los héroes.

⁴¹⁷ Esta técnica retórica sería justo la inversa a la “retórica de apropiación”, de la que se hablará más adelante, pero que tiene un efecto curiosamente análogo: se recurre a dos conceptos, “voluble” y “flexible”, que son opuestos pero se cargan del mismo valor (negativo en este caso) para mostrar la caducidad del primero respecto del segundo.

de la nobleza personal miope que recurriría, como único criterio de excelencia, al bando al que pertenece cada héroe. Creo que la actitud de Odiseo, profundamente influida por un sentido de la justicia hasta ahora ausente en las actitudes de los otros héroes, es un modelo del tipo de *engeneia* que Sófocles quiere defender y una condición esencial del concepto de valentía en tanto que virtud que está contribuyendo a modelar.⁴¹⁸ En este sentido puede decirse que el personaje de Odiseo contribuye a una redefinición e incluso a una transvaloración de la virtud con respecto al código arcaico.⁴¹⁹

Pero, para que efectivamente Odiseo pueda valorar y decidirse a defender a Áyax aun cuando éste sea un perfecto fracasado, tiene que darse otro elemento: es preciso que en la virtud, por ejemplo en el caso de Áyax en su osadía, se reconozca un componente meritorio independiente, y esto es una novedad respecto al concepto homérico de *arete*, del resultado de la acción. Es más: la audacia de Áyax no fracasa por casualidad sino que parece ella misma destinada al fracaso al carecer de toda medida o de *sophrosyne*.⁴²⁰ Pero Odiseo, al desvincular la valoración del principio de su resultado, permite una estimación más profunda del verdadero valor del héroe.

⁴¹⁸ Sobre la “nueva *engeneia*” de Sófocles véase Zanker, 1992, 25.

⁴¹⁹ Convendría llamar la atención sobre una famosa “transvaloración”, ésta en sentido negativo, que es la descrita por Tucídides (II, 82-85) cuando relata y valora los acontecimientos de Corcira: “Cambiaron, incluso, el significado ordinario de las palabras referidas a los hechos para justificarse. En efecto, la audacia irreflexiva se llamó valor de camaradería y la espera prudente, cobardía disimulada; la sensatez, disfraz de la falta de valentía y la inteligencia para todo, ociosidad indiscriminada; la precipitación temeraria obtuvo el rango de característica de hombría, mientras los proyectos en condiciones de seguridad, el de adornadas excusas para la retirada. Y si los violentos merecían confianza, los que se les oponían resultaban sospechosos. El que coronaba con el éxito algún proyecto pasaba por inteligente; pero mucho más sagaz aún parecía el que lo adivinaba; en cambio, el que hacía sus previsiones para no tener que acudir a esos procedimientos pasaba por traidor a su partido y cobarde ante los enemigos”. Por supuesto que otras dos famosísimas son las que llevan a cabo Trasímaco, Calicles y Gorgias en los diálogos platónicos *La República*, I y *Gorgias*.

⁴²⁰ El uso de una metáfora cinegética, por parte de Atenea, en 60 muestra a Áyax como un “cazador cazado” (Kamerbeek, pág.31) y esto ilustra significativamente su fracaso.

6.2. Conflictos de valores

Para que el coraje de *Áyax*, su virtud guerrera, constituya una virtud propiamente dicha es preciso que se integre en un determinado marco valorativo, a saber el marco de la *polis*, y para eso tiene que atenuarse la maniática búsqueda de honor personal (*time*) que, como se ha visto, constituye su principal fuente de amenaza, y acentuarse su valor como virtud solidaria fundante o garante del orden social, la equidad y la concordia. En definitiva, se trata de que la disposición del carácter del héroe furioso se convierta, al someterse a la regla de la razón, en una virtud. Así Sófocles anticipa, de alguna forma, el intento de Platón y Aristóteles por oponer la audacia o temeridad (*thraseia*) a la virtud de la valentía propiamente dicha, la *andreia*. Se trata, pues, de reconceptualizar una virtud esencialmente agonal de manera que este carácter no le impida encajar en la mentalidad democrática en que se integra la representación de la tragedia: lo que Sófocles lleva a escena es el problema acuciante en el siglo V de conciliar la moral aristocrática con la realidad política democrática, la necesidad cotidiana de preservar la igualdad entre los ciudadanos y de tributar honras y honores a los mejores. Para llevar a cabo dicha reconceptualización Sófocles se sirve sobre todo de su revisión trágica del personaje de Odiseo: aunque despierta entre los demás sospechas de cobardía (en Atenea y en los Atridas, que estarían todavía en un marco arcaico), en realidad encarna un nuevo ideal de *eugeneia* que funciona como contrapunto del ideal que manejan los otros héroes; encarna, podría decirse, la victoria de la *phronesis* y la *sophrosyne*. Y es, precisamente, en el marco de esta nueva concepción de la *eugeneia*, donde es posible que la valentía, sometida al límite de la *sophrosyne*, pueda constituir propiamente una virtud ciudadana. Para ver cómo Odiseo encarna un nuevo sistema de valores hay que examinar, en primer lugar, la tensión que aparece en la tragedia entre sistemas de valores igualmente válidos pero incompatibles y, a continuación, el modo en que Odiseo es el héroe que sabe mediar con esta tensión sin destruirla.

El conflicto de los valores heroicos con otros valores que tientan al héroe no es algo novedoso respecto a la épica: en su intento por disuadir a *Áyax* de

provocar su propia destrucción, Tecmesa combina los argumentos que usan Andrómaca (*Il.*, VI, 406ss) por un lado y Príamo y Hécuba (*Il.*, XII, 33ss) por otro ante Héctor, así como los que Príamo usa frente a Aquiles para recuperar el cuerpo de Héctor.⁴²¹ Lo que sí es innovador con respecto a la épica es que, si bien Áyax no se ve afectado por las otras consideraciones que le ofrece Tecmesa, Sófocles propone otro "héroe" que es capaz de mediar con la pluralidad del valor sin que esto suponga su destrucción ni lo convierta en un cobarde.

El conflicto de valores se pone de manifiesto principalmente en el diálogo entre Tecmesa y Áyax (485-524). Aquí Tecmesa opone explícitamente su concepción del valor y de la vida buena a la de Áyax valiéndose de estrategias argumentativas que demuestran gran inteligencia por su parte: su procedimiento principal consiste en utilizar los mismos conceptos que utiliza Áyax pero asignándoles un contenido diferente e incluso contradictorio.⁴²² Lo hace al menos con cuatro conceptos, cuatro conceptos normativos que, precisamente, puede decirse que vertebran toda una concepción de la vida buena o de la vida noble: nobleza (*eugeneia*), vergüenza (*aischynē*), placer (*terpnon*) y benevolencia o gratitud (*charis*). Esta estrategia ha recibido el nombre de “retórica de apropiación”, y al permitir una redefinición de los conceptos constituye uno de los principales instrumentos de los que se vale Sófocles para llevar a cabo la reflexión sobre la virtud tradicional y su necesario replanteamiento en los términos que se manejan en el siglo V.⁴²³

En primer lugar, Tecmesa trata de que Áyax acepte su concepción de la nobleza. Tecmesa propone al héroe que reconsidere su decisión de morir apelando a tres principios: por un lado, le pide que respete a su padre y a su

⁴²¹ Cfr. Zanker, 1992, 22.

⁴²² Sobre las estrategias retóricas en *Áyax* véase Encinas (2004), quien se centra básicamente en los conceptos de *eugeneia* y *aristeia*. La aparición de este tipo de estrategias argumentativas indica la estrecha afinidad entre los contextos de la Asamblea y el Teatro, y en buena medida los *logoi* que aparecen en un contexto se inspiran o se anticipan en otro.

⁴²³ El concepto de “retórica de apropiación” ha sido propuesto por Goldhill (1986, 33-56).

madre (*aidesai*, 506, 507).⁴²⁴ Por otro, le pide que se compadezca (*oiktire*, 510) de su hijo y de su esposa, que quedarán desamparados.⁴²⁵ Y, finalmente, Tecmesa le recuerda que ella le ha proporcionado una porción de placeres (*terpnon*) y que él, en consecuencia, le debe un cariño o una gratitud (*charis*, 521-524) como corresponde a un varón de buena cuna (*eugenes aner*, 524). Estos tres principios (respeto, compasión y gratitud) quedan ligados a la vergüenza: si no cumple con ellos quedará en evidencia ante los demás y será objeto de desprecio (505). De este modo, Tecmesa opone su propia noción de *eugeneia* a la que Áyax expresa en 479-480 y que es la que determina su decisión de morir: para él es noble quien vive con honra o muere (*all' e kalos zen e kalos tethekeai ton eugene chre*, 479).⁴²⁶ La sutileza de Tecmesa estriba precisamente en que ella se da cuenta de que tanto la vergüenza como el placer y el agradecimiento son principios que de hecho el héroe valora y motivan su acción, y espera que otro tanto ocurra con la compasión: Tecmesa propone un contenido nuevo para todos estos principios, un contenido ligado a los valores familiares de los que ella es portavoz, y espera que Áyax acepte su revisión. La concepción de nobleza que le propone Tecmesa, y que Áyax finalmente rechaza, es una concepción que prioriza el respeto, la compasión y la gratitud hacia los propios familiares sobre la búsqueda de gloria personal.

En cuanto a la vergüenza, ésta será la clave de la decisión de Áyax: puesto que es vergonzoso presentarse ante su noble padre deshonrado, sin gloria y sin los premios de una carrera militar exitosa, puesto que es vergonzoso para él llevar una vida no *kalos*, lo único digno que le queda es una muerte *kalos*. Es, de hecho, la vergüenza de llevar una vida indigna la que configura su nobleza heroica. Lo que Tecmesa intenta es que Áyax incorpore a su concepto de vivir de manera

⁴²⁴ Puede compararse con los ruegos de Príamo a Aquiles en *Il.*, XXIV, 486-94.

⁴²⁵ También Andrómaca pide a Héctor que se compadezca de Astianax (*Il.*, XXII, 490-498) y de ella misma (VI, 411-430).

⁴²⁶ Al respecto, aparte del trabajo de Encinas (2004, 362-4), puede verse también Winnington-Ingram (1986, 29-30).

vergonzosa la ausencia del debido respeto a los padres, la falta de compasión por los que dependen de uno y de gratitud hacia los que han causado beneficios: ninguno de estos principios aparecían en la noción de vergüenza y de nobleza de Áyax.

Por lo que se refiere al placer, Tecmesa trata de hacer mella en la voluntad del héroe oponiendo su propia idea de lo que es agradable a la de Áyax: le recuerda el beneficio o el placer (*terpnon*) de la vida doméstica que ella le ha proporcionado (521) y por el cual él le debe agradecimiento (*charis*, 522), si es que es un hombre noble (520-524).⁴²⁷ Anteriormente, sin embargo, Áyax se había preguntado por el sentido que tiene alegrarse (*terpein*) por vivir una vida sin valor (475-480), y por eso Tecmesa, al conocer la noticia del suicidio, reconoce que su muerte, aunque para ella resulta agria (*pikeros*, 967), para él mismo es agradable (*terpnos*) porque es una muerte noble (o cuanto menos es una forma de acabar con una existencia sin sentido). Reconoce, en definitiva, el fracaso de su estrategia retórica.

Y algo similar ocurre respecto a la *charis* que, como se ha visto, Tecmesa liga al beneficio que él ha obtenido en su convivencia con ella.⁴²⁸ El valor que merece la gratitud para el héroe se deja ver cuando se queja amarga y furiosamente del escaso reconocimiento que ha obtenido de los dánaos por sus gestas (404-409), y es algo que el Coro (616-620) y después Teucro en su defensa del héroe confirman (1266-1277).⁴²⁹ Tecmesa, pues, trata de que el héroe se sienta obligado a corresponder con ella como entiende que el ejército ha fallado

⁴²⁷ Supongo que el ámbito de la tienda puede considerarse un ámbito doméstico. En todo caso el placer que propiamente le proporcionaría Tecmesa a Áyax es sobre todo un placer sexual. Véase (Encinas, 2004, 364), quien sostiene que este es el punto débil de su argumentación porque Áyax es un guerrero y, para un guerrero, que se mueve siempre en la esfera pública, lo íntimo o lo privado no cuenta.

⁴²⁸ Sobre la *charis* en Grecia véase Meier (1987); en Sófocles, Blundell (sobre la *charis* en general, 33-35; en el matrimonio, 46; en *Áyax*, 74-75 y 86-87).

⁴²⁹ Cfr. Stanford, 1981, 126.

en corresponderle a él con la *charis* que se le debía. No obstante, tampoco en este caso el héroe parece dispuesto a aceptar esta noción de la gratitud o de obligación hacia un benefactor que convierte a Tecmesa en objeto de la misma.

De modo que tanto en la variación que se aprecia en el contenido de la concepción de gratitud o de obligación hacia un benefactor o amigo, de la noción de lo que tiene valor para la vida, lo que es *terpnon*, y en el contenido de la noción de la vergüenza que constituye la fuente de nobleza del héroe se apunta hacia una fuente plural de nobleza, es decir, hacia la necesidad de reconocer que los criterios para juzgar el valor pueden ser incompatibles y no por ello inválidos. El marco valorativo que se presenta en la tragedia es, por tanto, complejo: la tragedia mostraría cómo los valores arcaicos no son barridos por los nuevos sino que conviven dolorosamente con ellos, y la condición de Áyax lo muestra: su necesaria destrucción, en la primera parte de la tragedia, y su difícil rehabilitación en la segunda. De ese modo, el conflicto se podría resumir en los siguientes términos: por su parte Áyax asume el ideal heroico como un principio válido (e irrenunciable) para la acción; la legitimidad de dicho principio derivaría de un conjunto articulado de normas configuradoras de un universo de valores que, en general, podría nombrarse (ya se ha dicho que esto convendría matizarlo) como “espíritu agonal” de raigambre épica. No obstante, Tecmesa presenta otros principios que también son válidos pero que pertenecen a otro sistema normativo: apela a valores familiares y, en definitiva, ciudadanos, y a consideraciones consecuencialistas (que a su vez vuelven sobre dichos valores cívicos).⁴³⁰ Se trata de una antinomia radical, algo que subraya el hecho de que los dos códigos de valores contrapuestos se defienden apelando, como se ha visto, a los mismos conceptos.⁴³¹ Por su parte, el problema viene agravado por el talante heroico de Áyax: no está dispuesto a escuchar y, consciente de que se le

⁴³⁰ Tecmesa le pide que tenga en cuenta las desastrosas consecuencias que se seguirían de su desaparición.

⁴³¹ Cfr. Reinhardt, 1991, 41 y Kirkwood, 1958, 106.

presentaban diversas opciones, se muestra no obstante invulnerable a todo lo que pueda quebrar su decisión.⁴³² Áyax se muestra, pues, monista en su percepción del valor y absolutista en su acatamiento.

A lo largo de la segunda parte de la obra el conflicto de valores es también explícito, y en este caso enfrenta a Teucro y los Atridas. Es preciso hacer referencia al modo en que, de forma paralela a como ocurre en la primera parte, las estrategias argumentativas de los personajes enfrentados permiten una reelaboración o redefinición de los valores que están en juego en la discusión. En esta segunda parte se enfrentan dos concepciones de la justicia: por un lado Teucro defiende a Áyax y su valor heroico (recuérdese que la autoridad de Áyax se basaba en su carácter agonal, es decir, en su superioridad) mientras que los Atridas defienden un valor comunitario donde resuenan los argumentos de la democracia ateniense, que abogan por la igualdad.⁴³³ Ya se ha visto anteriormente que sus posturas son irreconciliables y que el conflicto sólo se supera (sin disolverse) en la solución de compromiso propuesta por Odiseo.

6.3. Odiseo: de la valentía a la *sophrosyne*

Odiseo también encarna un sistema de valores complejo porque, aun cuando podría haber asumido la misma actitud revanchista de los Atridas, no se deja llevar por la violencia (*bia*, 1334-1335) hasta el punto de pisotear la justicia (*ten diken patein*). Y, de este modo, aun cuando su actitud es contrapuesta a la de

⁴³² Su discurso del engaño es efectivo porque es verosímil: efectivamente, podría haberse purificado (655), haberse sometido a los Atridas (667) y haber atemperado la intensidad de su odio (679). Pero el empleo de este mismo discurso muestra, precisamente, no sólo que no hay replanteamiento ni reconsideración de su resolución, sino incluso que hay una deliberación sobre los medios para llevarla a cabo.

⁴³³ Dado que el marco de referencia de los Telamonios es la sociedad aristocrática homérica, es curioso que lo que Teucro pone en tela de juicio (1105-1109) es la pretensión de los Atridas de mandar sobre los otros jefes y sus correspondientes tropas, pero en ningún caso afecta a la legitimidad de la autoridad de los héroes sobre sus propias tropas. De hecho Teucro concluye: “da órdenes a los que gobiernas y repréndeles a ellos con las altivas palabras”. Así pues se puede decir que los Atridas defienden un ideal igualitario, pues buscan la obediencia de toda la sociedad al *nomos* (algo en lo que Áyax fracasa), mientras que los Telamonios sostienen una jerarquía basada en un valor desigual.

Áyax, es capaz de valorarle según los propios criterios del héroe: lo considera (1340-1341), al igual que Áyax se consideraba a sí mismo (421-426), el mejor de los aqueos que quedaban ante Troya. Pero, además de encarnar un sistema complejo de valores, el personaje de Odiseo se caracteriza por el modo en que el reconocimiento de su propia fragilidad, sus adecuadas reacciones emocionales frente a los enemigos y, en general, su prudencia configuran su carácter como un carácter virtuoso y, algo extraordinario en la tragedia, ejemplar.

En cuanto al reconocimiento de la propia vulnerabilidad (124) y, por extensión, de la vulnerabilidad de la condición humana (125-126), ya se ha visto que es una de las señas de identidad de Odiseo en esta obra. Ya en el prólogo, Odiseo manifiesta ver en el destino de Áyax el de todos los mortales y, así, el suyo propio (124-126). Además, esta actitud está en consonancia tanto con el consejo de Atenea (127-133) como con lo que Menelao estima que es una condición necesaria de la obediencia (1077-1078). Es, pues, una actitud básica tanto para la interacción con los dioses como para el respeto a los hombres: en definitiva, para evitar caer en los excesos de indisciplina en que cae el osado Áyax. Pero, además, como ya se ha visto al principio del capítulo, el reconocimiento de la propia fragilidad es una condición de la *andreia* tal como la describirán posteriormente Platón y Aristóteles: el que es verdaderamente valiente tiene conciencia del riesgo, frente al que es meramente *thrasys* o confiado, que actúa con osadía sólo porque se cree invulnerable.

Por lo que se refiere a la piedad ante el enemigo, creo que supone una novedad importante respecto al código de valores que encarnan los Atridas (y la propia diosa -79-) y que Sófocles parece criticar: compadecerse del enemigo resulta inaceptable e incomprensible, y puede entenderse como un signo de cobardía o como una traición. No obstante, Odiseo sostiene que se compadece (*epoiktiro*, 121), y utiliza, precisamente, el mismo verbo que usan el Coro (525) y Tecmesa (510) para disuadir en vano a Áyax de su suicidio, así como el propio Áyax en su papel de anti-Áyax durante el discurso de la simulación (652). Esta

capacidad para reaccionar ante el enemigo caído con compasión no aparece en esta tragedia como un rasgo negativo o cobarde sino al revés: de hecho, como se ha visto, es la actitud que hace posible una valoración más objetiva o sujeta a criterios de justicia del enemigo.

Otra de las señas de identidad de Odiseo en esta tragedia es, como también se ha dicho ya, su prudencia: sigue siempre el consejo de Atenea de razonar como hombre. La prudencia podría llevarle a parecer un cobarde y, por otra parte, Sófocles no afirma nunca que Odiseo sea un valiente. Lo que sí espero haya quedado claro es que rechaza una concepción de la valentía que haga a Odiseo sospechoso de cobarde. Por otro lado, cuestiona que la audacia, tal como está encarnada por Áyax y de la que el héroe se enorgullece, sea una virtud completa: como se ha visto, tiene que templarse de forma que no constituya una amenaza para el orden social ni para la integridad mental del héroe. Pero la virtud que encarna Odiseo no es la valentía sino la *sophrosyne*. Sin embargo, valentía y templanza, en la medida en que serán dos virtudes ciudadanas profundamente estudiadas y ensalzadas por Platón y Aristóteles, no pueden desligarse plenamente la una de la otra, como ha quedado mostrado al comienzo del capítulo. Así pues, y para terminar, conviene fijarse en cómo una y otra virtud pueden llegar a identificarse o a presuponerse en función de la presencia de la virtud intelectual por excelencia, la prudencia.

6. Conclusión: el conocimiento de sí mismo

Después se verá que, al igual que *Edipo* en sus dos tragedias epónimas, que Creonte en *Antígona*, que Heracles en *Las traquinias*, Áyax llega a través del dolor a un conocimiento más profundo de sí mismo.⁴³⁴ La vista confundida de Áyax como metáfora de su falta de autoconocimiento anticipa las imágenes, que irán apareciendo en capítulos posteriores, de la ceguera de Heracles, de Creonte, de Edipo e incluso de Egisto y Clitemnestra. Una lectura en clave ética de las

⁴³⁴ Cfr. Sicherl, 1977, 92.

tragedias de Sófocles permite, pues, ver cómo el problema platónico del autoconocimiento, así como el problema estrechamente ligado con este último de la autolimitación, la mentalidad délfica en definitiva, se anticipa en esta fase madura de la poesía y temprana del pensamiento ático.

Al mostrar tanto las fuentes épicas y líricas de las que bebe esta tragedia como la posterior elaboración de sus temas por parte de Platón y Aristóteles, he dado cuenta de hasta qué punto y de qué modo *Áyax* constituye un momento de la reflexión en torno a las convenciones y los valores que la sociedad ateniense ha realizado de forma ininterrumpida a lo largo de su historia. En definitiva, la obra refleja las contradicciones del hombre del siglo V y las tensiones entre diferentes lealtades (la lealtad al honor personal que se contrapone a los valores familiares, la obediencia debida a los superiores y la fidelidad a los compañeros que se opone al deseo colérico de venganza) por medio de una superposición continua de discursos y, con ello, de perspectivas.⁴³⁵ La gran diferencia que supone la tragedia respecto de las elaboraciones poéticas y filosóficas anteriores y posteriores consiste precisamente en esto: en la pluralidad de miradas y de voces a través de las que se nos presenta la tragedia del héroe *Áyax*. La mirada de Odiseo y Atenea, al principio de la obra, ya eran divergentes, pero completamente opuestas serán la que expresen el Coro y Tecmesa y, después, los Atridas y Teucro. A su vez, todas estas perspectivas son completamente diferentes de la imagen que el propio *Áyax* ofrece de sí mismo. En la misma polifonía propia del género se expresa la incompletud del conocimiento y la imposibilidad de tener y plasmar una “mirada desde ningún lugar”.⁴³⁶ Podría pensarse que el poeta y el público la tienen, pero sólo el discurso del engaño y el enorme problema hermenéutico que suscita deja claro que tampoco es así. El relato de *Áyax* no se presenta de una vez por todas desde la mirada omnisciente del autor, sino que se reconstruye penosamente, con saltos en el espacio y en el tiempo, y a partir de las voces de personajes cuyas

⁴³⁵ Segal, 1995, 16-25.

⁴³⁶ La expresión está tomada de Nagel, 1996 (a mí me gusta más “mirada”, pero normalmente se traduce *view* literalmente por “visión”).

miradas parciales y limitadas impiden hacerse una idea completa de la historia. Ni siquiera, como he tratado de mostrar, las palabras tienen un significado unívoco, sino que se juxtaponen sentidos diferentes que refieren a sistemas valorativos encontrados. De ese modo, frente a la épica, la tragedia de *Áyax* presenta múltiples perspectivas que cuestionan desde ángulos diferentes su heroísmo: ángulos todos ellos finitos y parciales. Frente a la filosofía, la tragedia nos ofrece una narración abierta y una reflexión que sólo se sugiere, no se sistematiza en argumentos sino que se muestra en el diálogo y en la acción. En su misma estructura, en su misma composición, la tragedia presenta ya el problema de la fragmentariedad del conocimiento humano, de la importancia que esta imperfección tiene para la vida ética del individuo, y la naturaleza menesterosa, perentoria, azarosa, de buena parte de lo que entendemos que tiene valor en la vida. Se trata de una primera aproximación al tema que reaparecerá una y otra vez en la tragedia sofoclea: el enorme contraste entre la ceguera humana y la inescrutabilidad de la mirada del dios, que todo lo ve y todo lo juzga.

Intermezzo I. Desobediencia y necesidad

El drama de Filoctetes tiene lugar en Lemnos, que aparece como una isla desierta, salvaje y de difícil acceso. Allí pasa sus días como un Robinson Filoctetes, a quien mordió una víbora de camino a Troya y a causa del olor insoportable de su herida fue abandonado por los dánaos. A la isla llegan Odiseo y Neoptólemo junto con un grupo de marineros. Según una profecía sólo se conquistaría Troya con el arco de Filoctetes, y Odiseo traza un plan para obtener el arma y a su dueño por medio de engaños: puesto que éste guarda un amargo rencor contra los dánaos que lo abandonaron a traición en la isla, no cabe pensar en convencer a Filoctetes para que acceda a regresar al campo troyano; pues su arco es infalible tampoco puede ser tomado por la fuerza. Así, ya que Filoctetes sospecharía sin duda de las intenciones de Odiseo, el engaño sólo puede ser perpetrado por alguien que, como Neoptólemo, tenga un carácter franco. Odiseo le persuade entonces para que, por el bien del ejército, se valga del engaño para apropiarse del arco y del arquero, cosa que el joven consigue prometiendo a Filoctetes devolverle a casa. Cuando ya lo conducía, engañado, a la nave, en un acceso de dolor Filoctetes entrega el arco a Neoptólemo para reposar. El joven hijo de Aquiles decide entonces retener el arma pero sincerarse con Filoctetes y abandonar así una estrategia que estima vergonzosa aunque necesaria para un noble fin. La ya lamentable situación de Filoctetes se ve agravada al haber perdido todo medio de sustento, así que Neoptólemo se compadece al punto de que vuelve, discutiendo con Odiseo, para devolverle el arco. Hecho esto trata de persuadirle para que retorne a Troya, pero Filoctetes se resiste (mostrando que, en efecto, Odiseo tenía razón y sólo se lo podía conducir a Troya engañado) pero interviene providencialmente Heracles, que conmina a su amigo Filoctetes a regresar a Troya. Heracles impone pues una conciliación que Filoctetes acata por amistad con el héroe muerto y sin reconciliarse con sus enemigos los dánaos. Esta tragedia tiene, pues, un final feliz: Filoctetes consigue huir de la isla desierta bajo la promesa de una curación en campo troyano y los dánaos consiguen el arma necesaria para ganar la guerra.

Cuando Sófocles escribió Filoctetes era ya un anciano octogenario. De las tragedias que han quedado sólo ésta y Áyax recrean temas homéricos y, más concretamente, recuperan personajes y escenarios de la Ilíada. En efecto, en el Catálogo de las naves se nombra ya a Filoctetes, aislado por la herida pestilente que le provocó la mordedura de la culebra de Crisa. En la tragedia epónima este personaje reviste los rasgos de lo que se considera el héroe sofócleo por excelencia: firme en su odio, inflexible en sus resoluciones, indiferente a consejos y amenazas, se encuentra destinado a su solitaria autodestrucción. Pero ni su heroica resistencia termina por destruirlo, ni es Filoctetes el verdadero héroe de la tragedia. Tampoco lo es Odiseo quien, por su parte, se ajusta en buena medida al héroe fecundo en ardides al que la épica nos acostumbró, y también al astuto y dañino personaje que retrató Píndaro. El héroe de esta tragedia es

prácticamente una invención de Sófocles: Neoptólemo, el noble hijo de un noble padre, Aquiles. Y es una invención porque en sus correrías y viajes Odiseo suele hacerse acompañar de Diomedes, un héroe que en la Iliada aparece nombrado casi tantas veces como Aquiles y que destaca tanto por su valentía como por su astucia. De hecho, y aunque está perdida, en la obra homónima de Eurípides el acompañante de Odiseo era el propio Diomedes. Hay pues en la elección de Neoptólemo un elemento de deliberación cuyo sentido se hará evidente sólo a medida que se observe cómo opera, en esta tragedia, el juego poético entre tradición e innovación. Es preciso pues aclarar qué busca Sófocles cuando presenta esta cara tan novedosa del mito ante la ciudadanía ateniense. Lo que trataré de mostrar es que en Filoctetes la búsqueda de un ideal heroico no requiere, como se ha dicho a menudo, asumir una decisión con la máxima firmeza sino, antes al contrario, exige una revisión responsable de las propias resoluciones y un acopio importante de valentía para llevar a cabo, hasta sus últimas consecuencias, dicha revisión.

Una diferencia importante entre los héroes consagrados como Áyax o Filoctetes y Neoptólemo es que, debido entre otras cosas a su juventud, en su caso la identidad heroica no es sólo un código de valores elegido pero que impone con la fuerza de la necesidad una determinada línea de acción, sino que es además un conjunto de expectativas y sobre todo una conquista personal: la identidad heroica es siempre algo que está por ver y Neoptólemo tendrá que demostrar que es “el verdadero hijo de su padre”. La propia naturaleza del héroe, su physis, es a la vez un conjunto de inclinaciones o predisposiciones tanto como un imperativo al que tiene que ajustarse en su acción (79-80, 88-9, 902-3): la propia naturaleza del héroe se termina de realizar en la acción. Que la identidad heroica es un conjunto de expectativas es algo que se pone de manifiesto en todo momento a lo largo del drama sencillamente por el modo en que se nombra a Neoptólemo: Neoptólemo es siempre el hijo de Aquiles, y Aquiles no es un padre cualquiera sino el más noble de los aqueos (3-4, 50, 96, 240-1, 719, 1066, 1284, 1310.ss). De Neoptólemo se espera que esté a la altura de la nobleza de su padre, pero esto no es algo que se presuponga o que sin más se herede sino que está por hacer: tanto Filoctetes como Odiseo consideran que Neoptólemo tiene que dar muestras de pertenecer a su genos actuando de una forma determinada. Filoctetes espera que se apiade de él y lo lleve de vuelta a casa, Odiseo que cumpla obedientemente la misión que le ha sido encomendada por el bien del ejército. Filoctetes y Odiseo le presentan demandas contradictorias y ambos entienden que su nobleza depende del

cumplimiento de dichas demandas. El propio Neoptólemo ve su nobleza comprometida tanto si colabora con el ejército como si ayuda al héroe caído en desgracia: a pesar de ser contradictorias, ambas demandas son el tipo de acciones que necesita desempeñar para alcanzar los estándares de nobleza que lo asemejarían al modelo paterno. Además, el incumplimiento en cualquiera de las dos tareas supone deshonra y vergüenza: cuando se actúa en términos de nobleza la acción se siente como obligatoria. Pero su cumplimiento no es menos vergonzoso: si cede a las demandas de Filoctetes, deja al ejército en la estacada; si cede a las de Odiseo, se comporta de forma inmisericorde con Filoctetes e irrespetuosa con la verdad. No hay pues razón para afirmar, como se ha hecho muchas veces, que el de Filoctetes es un drama de un tono trágico más atenuado que las tragedias anteriores de Sófocles.

*Aparte del rompecabezas moral que se le plantea al joven Neoptólemo, el drama suscita otra cuestión importante: existe un tipo de acciones que no se consideran valiosas o vergonzosas por sus consecuencias (para el ejército, para un camarada, para el propio héroe) sino que parecen ser evaluadas por sí mismas. Los primeros reparos de Neoptólemo a seguir el plan diseñado por Odiseo no tenían que ver con la piedad que le inspiraba el desdichado Filoctetes sino con el desagrado profundo que le producía actuar con engaños. Odiseo sólo logra convencer al joven Pelida mostrándole que el engaño es la única vía posible para alcanzar el objetivo deseado por el ejército: ni la fuerza ni la persuasión son posibles con Filoctetes. Pero actuar con franqueza y honestamente tiene un valor intrínseco del mismo modo que actuar de forma torcida y engañosa es vergonzoso en sí mismo, aunque no quede otra alternativa y que se haga por un fin muy loable. Hay acciones que, por más que contribuyan al bien común, causan la deshonra de su agente, mientras que otras acciones se elogian a pesar de traer consecuencias indeseables. Bernard Williams, en *Shame and Necessity*, relaciona expresamente esa mirada pública que juzga la acción y le atribuye un valor intrínseco con el sentimiento de vergüenza que aparece, sostiene, como consecuencia de la internalización de la mirada del otro: se logra el respeto de sí cuando se actúa de manera que otro a quien se respeta y a cuyo respeto se aspira juzga la acción, o la juzgaría de estar presente, como una acción que convierte al agente en alguien digno de respeto. Por eso Neoptólemo se siente molesto al actuar de forma vergonzosa: por más que su padre ya no pueda reprochárselo, la sentenciosa mirada paterna está incorporada a su propia mirada sobre sus propias acciones.*

La identidad del héroe tiene que ver precisamente con esa aspiración a alcanzar un respeto de sí que no puede verse quebrado en un momento de debilidad. La nobleza heroica es además algo que no admite grados: el personaje es noble o villano, alcanza honra inmortal o se hunde en el oprobio. Y puesto que un héroe no puede permitirse flaquear en su acción ni ver mermado su propio respeto, asume voluntariamente la acción heroica como una necesidad. El héroe siempre puede elegir entre dos vías de acción posibles: en la tragedia siempre hay personajes como Crisótemis, Ismene, Tecmesa o Yocasta que muestran que cabe imaginar otro mundo. Pero el héroe se representa esa alternativa como imposible: en este sentido el carácter es un daimon para el hombre, y es en la acción, en el dram, donde el héroe sigue su propio daimon. Como Neoptólemo, Áyax aspiraba a adecuarse al paradigma de su padre Telamón, ganador de siete coronas. Lo que le llevó a decidirse por el suicidio es su prefiguración de la severa mirada de su padre, una mirada que se representa llena de reproche. Neoptólemo se encuentra en una tesitura hasta cierto punto similar: también él tiene que afrontar el hecho de que su padre haya puesto el listón de la nobleza muy alto. En la vida tendrá que imitar el comportamiento franco y valeroso de Aquiles y no las engañosas e innobles artes de Odiseo: la valentía, de hecho, la entenderá como una renuncia explícita a recurrir a estrategias oblicuas. Sin embargo, Neoptólemo no es todavía el héroe en que todos esperan que se convertirá: no es sino un joven lleno de aspiraciones de honra y de nobleza. Por eso su acción, a diferencia de cuanto ocurre con los grandes héroes de la épica y la tragedia, es tan vacilante e incoherente: en lugar de seguir ciegamente su destino se deja primero convencer por el astuto Odiseo para después replantearse toda su acción en los términos a los que estaba acostumbrado: primero, azuzado por el prurito de la nobleza, cambia de resolución y se sincera con Filoctetes, pero retiene el arco en su poder; después, ablandado por la compasión, decide devolver el arco a su miserable dueño. En un primer momento Neoptólemo pone entre paréntesis sus principios para favorecer al ejército: de hecho, su principio de favorecer al ejército entra en contradicción con su idea de qué tipo de límites no pueden traspasarse para no convertirse en una persona indigna, y elige seguir al primero a costa del segundo. Pero después renuncia a esa forma de relativismo consecuencialista y deshace cuanto había hecho. Esta actitud vacilante de Neoptólemo contrasta profundamente con la firmeza autodestructiva de Filoctetes, pero su preocupación por actuar conforme a normas con independencia de las consecuencias contrasta enormemente con el aparente utilitarismo de Odiseo. Así, Sófocles ha querido llamar

la atención precisamente sobre este héroe que, en su andadura, se ve obligado a cambiar de resolución para adherirse a ciertos estándares de excelencia. Y, curiosamente, la obra tiene un final feliz por más que la reconciliación venga impuesta desde el exterior. Lo que consigue Sófocles en esta tragedia es pues atraer la atención de su público hacia un héroe cuya grandeza heroica no reside en su resistencia, en una acción en línea recta, sino precisamente en su capacidad de revisar sus propios compromisos. Introduce, pues, en la arena pública la reflexión sobre el valor y la vigencia en el tiempo de los compromisos asumidos, un tema que es de vital importancia para la vida política y que, además, está íntimamente vinculado con el problema político quizás más elemental, a saber: el de la obligación de la obediencia política y su contrapartida, la obligación de la desobediencia civil o militar. Se trata, en definitiva, de una revisión radical del heroísmo tradicional: un compromiso asumido de forma exclusiva no será ya más, como sostiene Hausman que es, la “marca de lo heroico en el ser humano”.⁴³⁷

En la primera escena del drama vemos al sumiso Neoptólemo que reconoce en Odiseo a un superior (y de hecho se dirige a él como anax en 36 y 94) al que debe escuchar y obedecer (15, 24). Pero hacia el final de la obra aparecen Odiseo y Neoptólemo discutiendo como dos iguales, y aquí el joven hijo de Aquiles se opone abierta y firmemente a la autoridad de un Odiseo que no deja de emitir órdenes. Además, hemos asistido a todo el proceso por el que Neoptólemo ha reconsiderado su obediencia y hemos visto que se ha producido de forma gradual: primero Neoptólemo estaba resuelto a actuar vergonzosamente porque no había otro medio para ponerle fin a la guerra de Troya; después se deja guiar por la nobleza y abandona el engaño enfrentándose a la censura de Filoctetes; más tarde actúa por compasión y pone en peligro toda la expedición de los dánaos en Troya. Al principio la obediencia a los caudillos era para Neoptólemo un principio importante; llegado el fin del drama no parece preocuparle demasiado su propio acto de desobediencia frente a Odiseo. El retrato tan negativo de Odiseo y la cuidadosa exposición de las razones del noble Neoptólemo han creado, sin duda, una opinión favorable a este último entre el público. Y, como consecuencia de ello, el público ateniense verá con buenos ojos este acto concreto de desobediencia aun cuando el de la obediencia sea uno de los principios elementales del orden público. Aquí reside uno de los momentos de máxima tensión trágica: la

⁴³⁷ Hausman, 1966, 511.

ambigüedad que el poeta muestra en los valores tradicionales posibilita una reflexión sobre los límites y las convenciones que en general se asumen de forma tácita.

A propósito de Filoctetes contamos con un comentario privilegiado, posterior a la tragedia pero que ilumina el ámbito de reflexión en que se puede enmarcar: en el séptimo libro de la Ética Nicomáquea Aristóteles se refiere a la desobediencia de Neoptólemo como un ejemplo virtuoso de akrasia. En tanto que acción voluntaria en contra del mejor juicio (valga la anacrónica definición), la akrasia supone uno de los mayores desafíos para la teoría aristotélica (de raigambre platónica) de la acción racional. El agente akrático plantea una anomalía elemental puesto que su acción no puede calificarse ni de virtuosa, porque la virtud se realiza en la acción y la acción misma no es conforme a la virtud, ni viciosa, puesto que en el akrático “se salva el principio” por más que el agente no consiga acatarlo. Por otro lado la acción del akrático no es tampoco ni claramente voluntaria, puesto que no actúa de acuerdo con su juicio sobre lo que es mejor, ni claramente involuntaria, pues el agente tiene capacidad de juicio y actúa siguiendo sus propios deseos. De hecho, el cristianismo consideró como el paradigma mismo de pecado la acción que sigue un deseo concupiscente desoyendo los mandatos de la razón: el placer añade, y lo afirmaba ya Aristóteles, voluntariedad a la acción. Así pues el akrático reúne todas las condiciones para la elección pero la acción que realiza no puede considerarse como una elección elegida en sentido pleno y, por eso, la akrasia se encuentra en un terreno intermedio e indefinido entre el vicio y la virtud, entre lo voluntario y lo compulsivo. Pero como “las cosas nobles y justas que son objeto de la política presentan tantas diferencias y desviaciones”, resulta que hay un sentido, y esto es lo que la tragedia puede ayudar a vislumbrar, en el que podría llegar a considerarse la akrasia como una virtud.

Parece que las virtudes, tanto si son epistémicas como si son éticas, tienen que ver con la coherencia: si algo es bueno o verdadero no hay ninguna razón para no adherirse a ello o para mudar de idea, de manera que la bondad y la verdad son máximamente estables y el convencimiento es más bien una virtud que un vicio: “es preciso que el que sabe sin más sea incommovible en su convicción”, sostiene Aristóteles en los Analíticos Segundos. De hecho, es de sumo interés acudir a la voz ametapeistos en el diccionario de Liddle y Scott para ver la relación semántica tan estrecha que existe entre el convencimiento epistémico, la idea de inexorabilidad y la disposición práctica de resistirse al cambio. Sin embargo, ya Platón (en

Leyes 635d) se había referido a un tipo de hombre dotado de la cualidad contraria a la akrasia, la firmeza (enkrateia), pero que la utilizaba con vistas al mal y que la convertía, por tanto, en un vicio. Resulta así que el autodomínio, la más elemental de las virtudes platónicas, puede servir también fines malvados y es, en resumidas cuentas, una condición suficiente pero no necesaria de la virtud. Y curiosamente el caso de Neoptólemo lo que permite mostrar es que incluso los compromisos más apremiantes tienen que plantearse desde una óptica falibilista, ya que a veces no atenerse a las propias resoluciones es mejor que una obstinada perseverancia. Medea, por ejemplo, tiene que hacer un gran esfuerzo para cometer un crimen que hubiera preferido evitar, y cuánto mejor si su voluntad hubiera sido menos firme. La idea misma de coraje resulta sacudida por esta extraña ambigüedad de la función que desempeña la coherencia en la vida virtuosa: la valentía no es sólo resistir sino también atreverse a reconsiderar e incluso a desobedecer una norma cuando se ha percibido la necesidad de hacerlo. Pero, si esto es así, la grandeza heroica ya no es posible en los términos en que parece que había de entenderse: si el compromiso se concibe como algo revisable ya no es, en sentido estricto, un compromiso, y si la necesidad con que el héroe se adhiere a su paradigma es también revisable ya no es, en sentido estricto, una necesidad en la que pueda fundarse su identidad heroica. Pero estos siguen siendo los términos en que se expresan los héroes y sólo así se hacen inteligibles para su público. Sin embargo, es preciso hacer una precisión: es verdad que, como sostiene Bernard Williams, el vocabulario de la necesidad está presente en todo el drama, y en las tragedias sofocleas, de una manera que puede considerarse ya estilística o peculiar de Sófocles. Pero también es verdad que dicho vocabulario no está sólo al servicio de quienes buscan identificarse con el paradigma heroico tradicional: a él también recurren, y esta novedad es de vital importancia, quienes pretenden servirse de la necesidad para suspender o desviarse de ese mismo paradigma, y con el propósito preciso de suspender o evitar dicho paradigma⁴³⁸, de resultas que el héroe y el villano terminan hablando un mismo lenguaje. Parece que desde que la necesidad ya no es tan necesaria está al servicio de todo el mundo y, en definitiva, es así como las creencias, también las morales, van cambiando a medida que los compromisos más necesarios se muestran contingentes y lo contingente, a su vez, va adquiriendo notas de necesidad.

⁴³⁸ Esta es la tesis sostenida por Schein, 1998.

3.

Saber y confiar

Creo que hay que volver a analizar mis palabras,
pues lo más odioso es dejarse engañar por uno mismo.
Y cuando el que quiere engañarte no se aleja ni un poquito,
sino que está siempre contigo, ¿cómo no va a ser temible?

Platón, *Crátilo*, 428d

0. Introducción y estructura de *Las traquinias*

0.1. Introducción

Las traquinias es la segunda⁴³⁹ de las tragedias conservadas de Sófocles y se data tradicionalmente en los años 40 del siglo V.⁴⁴⁰ Tiene una estructura díplica pero, a diferencia de otras tragedias díplicas, aquí la atención se reparte de manera desigual entre dos personajes, Deyanira y Heracles. Se han ofrecido argumentos convincentes para sostener que a pesar de su estructura díplica *Las traquinias* es un drama profundamente compacto debido a algunos vínculos que mantienen unidas y entrelazadas las dos partes, la tragedia de Deyanira y la de Heracles. Uno de estos vínculos es sin duda el personaje de Hilo, que va y viene durante toda la

⁴³⁹ Según la ordenación tradicional y más ampliamente aceptada; para una ordenación diferente véase Masqueray, 1922, 3 y Mazon, 1965, 3-6. Al compartir numerosos parecidos con *Áyax* y con *Antígona*, lo único que suele aceptarse con seguridad (y no siempre: véase siguiente nota) es que se trata de una obra temprana anterior o poco posterior a *Antígona*.

⁴⁴⁰ Vickers (1995, 47ss) propone una fecha mucho más tardía, 425/4, y aporta numerosos argumentos basados en supuestas alusiones a ciertos acontecimientos determinados por las difíciles relaciones entre Esparta y Atenas en los años 20 del siglo quinto (y, en general, durante toda la guerra del Peloponeso); no tengo elementos de juicio para decidir si su interpretación de la obra y por consiguiente su datación son adecuadas, pero es una posibilidad.

obra llevando y trayendo mensajes y relatos de y para sus padres.⁴⁴¹ También el tercer estásimo, donde se lanza una mirada a lo que va a ocurrir en el drama pero también se hace un repaso de lo que ha ocurrido ya, contribuye poderosamente a crear una sensación de unidad en la obra.⁴⁴² Incluso habría que subrayar que las dos tragedias no se yuxtaponen, como diría Reinhardt, de una forma “paratáctica”, sino que la tragedia de Heracles precipita (y en el drama se alterna con) la de Deyanira.⁴⁴³ O, como sostendrá Conacher⁴⁴⁴, “lo que proporciona el elemento cohesivo, ‘secuencial’ a la trama es, ‘irónicamente’, la alternancia constante en la fortuna humana, el modo en que la aparente buena fortuna brota de la mala y viceversa”. Además hay otros elementos temáticos que proporcionan unidad al drama: la sistemática interpretación errada de los oráculos⁴⁴⁵, su constante intervención en el desencadenamiento de los acontecimientos y su contribución al paulatino revelarse de la verdad, así como la interacción continua entre las esferas doméstica (el ámbito donde reinan la tranquilidad y la seguridad) y salvaje (el terreno del misterio, la magia, la naturaleza desconocida y el riesgo).

Aunque en general se considera que la protagonista de la obra es Deyanira, hay algunos conocidos intérpretes que, como Kirkwood, fijan su atención en Heracles. En la obra hay numerosos elementos que la aproximan a las tragedias de Áyax y Antígona: en las tres el protagonista desaparece hacia la segunda mitad del drama, y lo que sigue es la consecuencia de la muerte del héroe. Sin embargo, en *Las traquinias* la desaparición de Deyanira conlleva además un desplazamiento completo de la atención de su suerte hacia la del otro héroe, Heracles⁴⁴⁶, lo cual supone una innovación importante respecto a las otras dos tragedias y, de algún modo,

⁴⁴¹ Segal, 2000, 256.

⁴⁴² Esposito, 1977.

⁴⁴³ Fuqua, 1980.

⁴⁴⁴ Conacher, 1997, 22.

⁴⁴⁵ Kitto, 1966, cap.4; Whitman, 1951, 106ss.

⁴⁴⁶ Kirkwood 1958, 42ss; Winnington-Ingram, 1980, 74.

permite afirmar que el tema de la obra, lejos de ser la tragedia de Heracles o de Deyanira, es el entrelazamiento de ambos destinos.⁴⁴⁷

De entrada puede anticiparse que esta obra, calificada de “melodrama” por algunos críticos como Waldo, es una de las más originales porque, al menos en lo que atañe a la acción principal, no aparece como motivo trágico la *hybris* y la acción de la heroína no sigue los lineamientos del héroe sofólico clásico: Deyanira parece más bien un personaje indeciso y muy verosímil, un personaje cuyo realismo psicológico lo aleja de los grandes caracteres trágicos.⁴⁴⁸ De hecho, existe un fuerte contrapunto entre la comunicatividad de Deyanira y el obstinado solipsismo de los otros héroes sofólicos (*Áyax* y los *Atridas*, *Antígona* y *Creonte*, *Edipo*, *Electra*, *Filoctetes*) y, sin embargo, el resultado de su acción es, una vez más, el suicidio. De ese modo, podría decirse que Deyanira marca una discontinuidad de carácter respecto a otras tragedias de Sófocles, pero prosigue una misma línea temática: la inestabilidad de la felicidad humana y la ambigüedad del conocimiento, especialmente del conocimiento relativo a la propia vida.

0.2. Primera parte: la tragedia de Deyanira (Prólogo-862)

En el prólogo Deyanira expone a la nodriza su ansiedad por la prolongada ausencia de Heracles. Dejándose aconsejar por ella, envía a su hijo Hilo a buscar noticias de su padre. El primer canto del coro se abre con una invocación a Helios y se cierra con un canto a Zeus y, curiosamente, en ambos casos aparecen alusiones a la noche estrellada: este preliminar contraste entre luz y oscuridad revestirá una significación especial a lo largo de todo el drama, algo que ya empieza a insinuarse cuando el coro intenta animar la esperanza de Deyanira recordándole que

⁴⁴⁷ Sin embargo, también podría decirse que en esta segunda parte, como en *Áyax* y en buena medida como en *Antígona*, tiene lugar una rehabilitación de la heroína. En este caso, se trataría de una rehabilitación interna, dirigida fundamentalmente a Hilo y Heracles, y no a los ojos del público, pues éste ya ha presenciado la etiología de la acción trágica de Deyanira.

⁴⁴⁸ Con todo hay que tener en cuenta que el modo en que toma su decisión final de morir la aproxima de nuevo a los héroes trágicos que, como *Áyax*, se atan con firme necesidad a su elección de morir noblemente antes que vivir sin honra (cfr. *Áyax*, 479). Así se expresa Deyanira: “está decidido: si Heracles sufre desgracia, con el mismo golpe moriré yo con él, pues no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos.”

a la tristeza le sigue la alegría. Comienza el primer episodio cuando Deyanira confía al coro sus motivos de ansiedad: se ha cumplido el plazo de tiempo previsto por los oráculos para que la suerte de Heracles tome una dirección determinada. Después, y como respondiendo a las súplicas de las muchachas traquinias y a la ansiedad de Deyanira, llegan las primeras noticias sobre Heracles de boca de un mensajero espontáneo: el héroe se encamina de vuelta a casa victorioso. Después hace aparición Licas, el mensajero oficial, quien confirma la noticia del regreso y relata los sucesos acaecidos durante su ausencia. Deyanira repara en las cautivas que acompañan a Licas y, atraída especialmente por el porte majestuoso de Yole, se interesa por ellas, pero no obtiene ninguna respuesta sobre su identidad. El primer mensajero, que se apercibe de que la versión de los hechos recién referida por Licas difiere de cuanto ha contado a los ciudadanos de Traquis, entre ellos él mismo, revela a Deyanira los verdaderos motivos de la prolongada ausencia de Heracles: su violenta pasión por la hija de Eurito es lo que le ha retenido hasta culminar la destrucción de Ecalia. A la vuelta de Licas, Deyanira trata de que le relate toda la verdad y, presionado por el mensajero traquinio y persuadido por el buen juicio de Deyanira, le revela el verdadero motivo del retraso de Heracles: su decidida voluntad de traer a Yole como esposa o concubina..

En el primer estásimo el coro canta algunos hechos del pasado, cuando Deyanira era todavía una joven y era pretendida por el río Aqueloo, de quien Heracles la libera tras una dura lucha. Durante el episodio segundo Deyanira trama un plan para atraerse de nuevo a Heracles; el Coro y el público son sus únicos confidentes, y ésta cuenta la aventura en la que por segunda vez Heracles libera a Deyanira de un molesto pretendiente. Esta vez, el centauro Neso trata de violarla al vadear un río y Heracles, al percibirlo, lo mata con las flechas envenenadas de la sangre de la Hidra. El centauro, agonizante, aconseja a Deyanira que guarde su sangre, pues será un poderoso filtro de amor que podrá emplear cuando Heracles se canse de ella. Deyanira envía una túnica a Heracles por medio de Licas con el filtro y cuidadosas instrucciones para que éste funcione.

En el segundo estásimo el coro celebra el regreso de Heracles y, suponiendo que el filtro habrá funcionado, se regocija pensando en la vuelta de la felicidad al hogar de Deyanira. Pero en el episodio tercero Deyanira descubre que quizás haya cometido un error fatal, y relata al Coro cuál ha sido el efecto del filtro sobre un pedazo de lana. La llegada de Hilo confirma sus

sospechas, la acusa amargamente de los sufrimientos que está padeciendo Heracles y ella desaparece silenciosa bajo las maldiciones de su hijo. El tercer estésimo constituirá el enlace entre la primera parte, la tragedia de Deyanira, y la segunda, el ocaso de Heracles.

0.2. Segunda parte: el ocaso de Heracles (863-Éxodo)

Esta segunda parte se abre con la consumación de la tragedia de Deyanira, anunciada por la nodriza que, a lo largo del episodio cuarto, da cuenta detallada de su suicidio. En el cuarto estésimo el Coro cuenta el lamentable estado en que se encuentra Heracles, que es llevado a escena moribundo, lamentándose de su destino y clamando venganza contra Deyanira. Hilo consigue que escuche cómo se han producido los hechos y Heracles, al oír que Neso ha intervenido en el engaño, reconoce el sentido de los viejos oráculos y comprende cuál es, entonces, su destino. Una vez que sabe interpretar su situación como el cumplimiento de su destino, dicta sus últimas disposiciones: su incineración y el matrimonio de Hilo con Yole. Hilo se resiste pero termina aceptando la voluntad de su padre y, finalmente, de su abuelo, Zeus, artífice de cuanto ha ocurrido.

1. Introducción: el saber y sus fuentes

No cabe duda de que *Las traquinias* es una de las obras de Sófocles con mayor riqueza temática. En ella se abordan algunos temas tradicionales como la inestabilidad de la felicidad humana y la omnipresencia del destino, pero también algunos mucho menos habituales en el género trágico como los conflictos y contradicciones derivados del sexo o de la vida en diferentes esferas, en concreto en el mundo salvaje y el ámbito doméstico. No obstante, por más que son múltiples los hilos que componen el tejido de esta tragedia, en lo que sigue me centraré en uno que se presenta con especial insistencia, a saber, el de la adquisición y trasmisión de diferentes formas de conocimiento y su valor en la vida humana.

En la obra se cuestionan las fuentes del saber humano en general y, en particular, la relación que guarda este problema epistémico con la necesidad de encontrar criterios que sirvan de guías para la acción. Se trata, como *Edipo Rey*, de

una tragedia que versa sobre el desvelamiento de la verdad y, en buena medida, de la verdad relativa al pasado. Y aunque sólo de una manera marginal atañe al problema de la responsabilidad por las propias acciones, sí se aborda con especial profundidad el tema de la responsabilidad frente al propio conocimiento. Se trata, como diría Whitman⁴⁴⁹, de una tragedia cuya trama “se convierte en una larga y penosa búsqueda de la verdad”. Además, Sófocles nos confronta en esta obra con las consecuencias negativas pero impredecibles de una equivocación, si bien al contar también el relato de cómo se produce esa equivocación muestra que se trata de un error que cualquiera, en cualquier momento, podría cometer y, por tanto, muestra el error y la tragedia misma como algo “inherente a la vida”.⁴⁵⁰ Como *Edipo Rey* o *Antígona*, *Las traquinias* es una tragedia sobre la ceguera, es decir, una obra en la que el problema del saber humano y sus límites está en el “núcleo de un teatro donde no se hace nunca lo se que ve, o no se ve nunca lo que se hace”.⁴⁵¹ Pero este error involuntario aunque, quizás, culpable, aparece mezclado con diferentes formas de traición, engaño y ocultación de la verdad, de modo que del tema convencional de cómo nuestra vida ética tiene que mediar con los límites impuestos por nuestra condición mortal (es decir, con un tiempo y un conocimiento limitados) se pasará al problema más mundano de cómo tenemos que vivir en circunstancias donde las intenciones del otro, y aun las propias, son opacas o engañosas; un mundo en que la confianza es tan necesaria para vivir como imposible de conservar.⁴⁵²

2. Niveles de conocimiento

⁴⁴⁹ Whitman, 1951, 110.

⁴⁵⁰ Cfr. *ib.*, 114.

⁴⁵¹ Saïd, 1997, 149.

⁴⁵² A lo largo de este capítulo me referiré en numerosas ocasiones a la confianza; para una aproximación general al problema de la confianza como un dispositivo imprescindible pero paradójico, y todavía mal conocido, de nuestra acción racional y de nuestra interacción social véase Revuelta, 2004.

2.1. Momentos epistémicos: testigos y relatos

Comienza el drama y aparece Deyanira expectante ante la falta de noticias de Heracles. Esta espera ansiosa de noticias será, ya desde este primer momento, una condición a la que los personajes vuelven una y otra vez. Deyanira cuenta con dos fuentes principales de información, en principio ambas orales⁴⁵³, pero ninguna de ellas le proporciona la certeza que espera y desea. Por un lado, tiene una información infalible pero de difícil acceso, por otro tiene una información al alcance de la mano pero débil y confusa. La primera se refiere a los oráculos fiables (*manteia pista*, 77) pero de ambigua formulación que le dejó Heracles antes de partir; la segunda a los rumores (*phasi*, 70; *angelleia*, 73; *phasin*, 74) que se escuchan (cfr. *kluein* en 68, 71, 72) sobre la suerte del héroe pero cuya procedencia y exactitud se desconoce. Esta dúplice naturaleza del saber, que supone a su vez una doble limitación del mismo, operará en diferentes niveles en el trascurso del drama.

Los oráculos proporcionan un saber del que cabe fiarse completamente porque proviene de los dioses y ellos, los dioses, no se equivocan. De hecho, la presencia de los oráculos señala sistemáticamente la diferencia entre el punto de vista humano y el punto de vista divino.⁴⁵⁴ Pero plantean un problema hermenéutico profundo debido a la manera en que se presentan, a la dificultad que entraña su interpretación: así, en este primer momento de la obra, Deyanira alude a unos oráculos cuyo contenido es indefinido principalmente porque se presentan en forma de disyunción (cfr. 79-81, 166-7). Aparecerán otros ejemplos

⁴⁵³ Puede ser que Heracles haya transmitido oralmente los oráculos a Deyanira; así sería según Esposito, 1997, 35.

⁴⁵⁴ Para ello sería provechoso comparar la presente tragedia con los dos *Edipos* y con *Filoctetes* y ver el modo en que los diferentes oráculos convergen en una verdad única y, así, el modo en que la vida humana se ajusta, por vías inesperadas, a los planes divinos. La aparición de nuevos oráculos permite que versiones oraculares diferentes interactúen hasta que acaban dando lugar a un todo coherente, de manera que los personajes comienzan a reconocer la trama trágica que se revela en sus vidas. Al respecto véase Segal, 2000, 156-7; sobre los oráculos como revelación progresiva de un plan divino véase Bowra, 1944, 148-54 y Kitto, 1966, 190-1.

donde será no sólo esa forma disyuntiva sino la ambigüedad misma de su formulación lo que impida su correcta interpretación.⁴⁵⁵ La ambigüedad⁴⁵⁶ de los oráculos desempeña una función dramática importante: por un lado, al ser ambiguos los oráculos no eliminan la agencia humana, puesto que aunque todo esté decidido no se sabe exactamente qué es lo que va a ocurrir; por otro lado, el que los oráculos sean ambiguos subraya la imposibilidad de un control absoluto sobre el mundo por medio del conocimiento o la *pronoia*.⁴⁵⁷ La voluntad divina no se expresa, pues, determinando un curso de acción único y unívoco, sino mostrando diversos caminos que abren posibilidades desconocidas. Así, a pesar de su aparente seguridad y su naturaleza infalible, el conocimiento de origen divino resulta inútil para eliminar la incertidumbre en que viven las personas y cuya reducción es el objetivo de toda empresa epistémica; es más, los oráculos contribuyen a crear ansiedad e inquietud sin resolver nada hasta que es, como siempre en la tragedia, demasiado tarde.

En cuanto a los rumores que llegan sobre Heracles, Hilo dice *saber*, si es que ha de darse crédito a las historias (*all'oida, mythois ei ti pisteuin chreon*, 67) que sobre él se cuentan, que Heracles está retenido por una mujer lidia. Es decir, en esta ocasión lo importante no es que las noticias no sean claras sino que la propia fuente es dudosa. De hecho, sabemos que *ya* no está retenido por una mujer lidia sino por su resolución de obtener a Yole. En todo caso, conviene subrayar dos coincidencias importantes en las fuentes de conocimiento que manejan los personajes: por una parte, que tanto la información procedente de los oráculos como aquella que proviene de lo que se oye contar se presentan en forma de *logos*

⁴⁵⁵ Cfr. Lawrence, 1978, 291.

⁴⁵⁶ Sobre la ambigüedad de los oráculos es muy significativo el Frag.771 de Sófocles: “Y la divinidad bien sé que es tal: para los sabios autor constante de enigmáticos oráculos, mas para los torpes sencilla y en pequeña medida maestro.”

⁴⁵⁷ Aparecen interesantes observaciones al respecto en Segal, 2000, 159.

(60, 63) o *mythos* (62, 67), de discurso o relato⁴⁵⁸; por otra, que en ambos casos las fuentes concuerdan y, de ese modo, se refuerzan mutuamente porque suponen para la otra fuente una forma de evidencia externa e independiente. Esta forma de construir el conocimiento da lugar a una concepción de éste como una labor conjunta de reunión de fragmentos dispersos de saber, concepción ésta que reaparecerá más tarde en la obra. No obstante, pese a que ambas porciones de información parecen apuntar hacia una misma verdad que todavía no se deja ver completamente, esa forma de conocimiento que se presenta como *logos* adolece de una esencial falta de certeza: como los oráculos, se presenta de forma disyuntiva e insegura (“Dicen que ha emprendido una expedición contra la tierra Eubea, ... o que está a punto de hacerlo” 74-5). Y, dado que el conocimiento oral es incierto y titubeante, Hilo se resuelve, a instancias de su madre y ésta, a su vez, aconsejada por la nodriza, a ponerse en camino (86, 90-1) para conocer *por sí mismo* la verdad.⁴⁵⁹

El mensajero es quien por primera vez trae noticias un poco más definidas de Heracles. Su relato (*logos*, 184) no deja de constituir una fuente oral, pero en esta ocasión la noticia tiene una forma más segura y, por tanto, Deyanira sabe (*episto*, 182) que Heracles está a salvo debido a que el mensajero ha presenciado lo que Licas, esta vez un mensajero oficial de Heracles, va contando a los ciudadanos de Traquis, ávidos de noticias (196). En efecto, la primera pregunta que Deyanira dirige al mensajero, cuya veracidad no cuestiona en ningún momento, es cómo se ha enterado de la noticia (*mathon*, 187), cuáles son las fuentes de su conocimiento para, así, saber si son más o menos fiables que aquellas con que ya contaba. El mensajero, informa, no es más que una

⁴⁵⁸ En este sentido también habría que traer a colación los sabios consejos, los *mythoi kalos* (62), de la nodriza que, aunque esclava, hace razonamientos propios de hombres libres (*eleutheron logon*, 63; cfr., 60).

⁴⁵⁹ La idea de “ponerse en camino” para conocer la verdad gana en significaciones si se mira a la luz de la tragedia *Edipo Rey*. Muchos intérpretes han subrayado el carácter activo de esta resolución que contrasta con el carácter esencialmente pasivo de Deyanira; sobre la “extraordinaria pasividad” de que es capaz Deyanira véase Waldo, 1966, 90-1.

avanzadilla, pues pronto el propio Licas se presentará ante ella para comunicarle todo lo referente a la vuelta de Heracles (*opse ... emphane*, 199). Hecho que se confirma con la inmediata llegada de Licas, quien presenta ante Deyanira, por un lado, el relato de cuanto sabe sobre Heracles y, por otro, el signo evidente de que cuanto dice es cierto: las cautivas que la propia Deyanira puede ver (225-6, 241, 283).⁴⁶⁰ La presencia de las cautivas será la única evidencia visual de cuanto está pasando con que se confronte Deyanira hasta que, más adelante y en otro contexto epistémico, observe el vellón de lana consumido por la acción del veneno. En este punto, con la llegada de Licas y las cautivas, terminan, con éxito, las primeras pesquisas de Deyanira: las noticias del primer mensajero concuerdan con las noticias del mensajero oficial, Licas, y éstas encajan a su vez con la presencia de las mujeres ecalias. Pero, si bien en este momento Deyanira ha satisfecho su deseo enterándose de cuanto quería saber, no ha concluido aquí toda su búsqueda de la verdad.

Pues aun cuando ya cree conocer cuanto quería respecto a Heracles, si está a salvo y si volverá a casa, todavía no sabe todo lo que es pertinente respecto a Heracles *y su vuelta a casa*. No sabe, por ejemplo, que trae una concubina que ocupará su lugar en su lecho⁴⁶¹; y tampoco sabe la intensidad de la pasión que alberga Heracles por su nueva concubina, pues Licas ha ocultado que éste era el motivo principal de la demora del héroe ante los muros de Ecalia. La propia cautiva, que ha llamado la atención de Deyanira y a quien ésta ha preguntado por su identidad, ha ocultado esta situación con su orgulloso silencio. Y tampoco sabe, curiosamente, que por llegar a conocer estos detalles falsará la que parecía una creencia segura: que Heracles volverá a casa sano y salvo. De modo que

⁴⁶⁰ En la intervención de Licas (425-6) también se perfila la diferencia entre una opinión incierta derivada de lo que se ha oído decir y la trasmisión exacta de un conocimiento certero, pero en su contexto esta distinción es irrelevante, pues forma parte del intento de Licas de evadir las preguntas del primer mensajero que se propone obligarle a revelar la verdad sobre Yole (véase Kamerbeek *ad loc.*).

⁴⁶¹ Y quizás en el hogar: en efecto, se alude a Yole con el vocablo *damar* (428, 429), lo que muestra que en todo caso no se trata de una esclava (*doule*, 367).

Deyanira no sólo no sabe lo suficiente sobre Heracles y Yole, sino que ni siquiera sabe que no lo sabe. Por eso sólo la voluntad decidida del mensajero de aclarar todo ante Deyanira abre el camino para que ésta salga de su ignorancia y fuerce al mensajero oficial, a Licas, a dar cuenta veraz de todos los detalles referentes al regreso de Heracles. Y de nuevo en esta ocasión lo que fuerza la revelación de la verdad es la forma de construcción que adopta la verdad: el testimonio del mensajero encajará, si se prueba, con el testimonio de cuantos ciudadanos traquínios hayan escuchado a Licas a su llegada a Traquis. Aquí la idea de presenciar y dar fe de un acontecimiento es esencial para el descubrimiento de la verdad: sólo porque el mensajero y otros muchos han sido testigo (*polla... martyron*, 352), porque las palabras de Licas han sido pronunciadas en el ágora ante numerosos ciudadanos⁴⁶², éste se ve obligado a modificar su discurso para ser coherente con el anterior. Más adelante trataré de mostrar la importancia que reviste esta escena para valorar la función de los mensajeros y su compromiso con la verdad, pero de momento cabe subrayar de nuevo la falta de certeza que es propia de la búsqueda cotidiana de noticias. Así, antes de pasar a considerar los problemas relativos a la trasmisión del conocimiento, todavía es preciso mencionar otras circunstancias en que una urgente necesidad de verdad se confronta con una pobre adquisición del saber.

Una de esas circunstancias es, obviamente, aquella que constituye la acción principal del drama: la equivocación de Deyanira al emplear un filtro para atraerse de nuevo a Heracles, filtro que resulta ser un veneno destinado a consumir la vida del héroe. Es cierto que el Coro, único confidente de Deyanira en esta situación, pide garantías, fiabilidad (*pistis*, 588 -la misma palabra con que Deyanira alude a la fiabilidad de los oráculos en 77-). Pero toda la *pistis* que puede ofrecer es que le

⁴⁶² Los que dan testimonio son, además, ciudadanos. Así se expresa en 370-1: “muchos escucharon conmigo en mitad del ágora de Traquis” (*polloí pros mese Trachinion agora synexedkouson osautos emoi*) y más adelante, cuando Licas pregunta quién podría testificar (*martyresei*, 422), el mensajero responde que “muchos ciudadanos” (*polloisin aston*, 423), y continúa: “en medio del ágora de Traquis una gran multitud te lo escuchó” (*en mese Trachinion agora polus sou tauta g'eisekous' ochlos*, 424).

parece (*dokeis*, 590) que es así, pero reconoce no haberlo probado. ¿Es esto *pistis*, en algún sentido relevante? Lo es en el sentido de que se trata de una creencia genuina de Deyanira y, por tanto, una creencia en la que de hecho *se fía* a la hora de tomar una decisión. Pero no lo es en un sentido normativo que también ha de entrar en juego en esta ocasión: no es una creencia *fiabile*, porque no está apoyada en ninguna prueba (*peira d' ou prosomilesa po*, 591). La única *razón* para fiarse del filtro es que el centauro Neso le ha dicho que funcionará; pero las palabras de un centauro sólo constituirían evidencia fiable en un mundo en que las personas (o las personas y los centauros, o las personas y los seres con comportamientos parecidos a las personas) *no mintieran nunca*. Éste, como se verá después, pudiera ser el mundo al que Deyanira había estado acostumbrada, pero de hecho Deyanira vive en un mundo en que la mentira es posible y habitual y, por tanto, las creencias no pueden justificarse meramente por las palabras de seres antropomorfos: hace falta, además, tener *razones* para confiar en las palabras de dichos seres, razones que tienen más que ver con el conocimiento de esos seres en concreto que con el mundo. Pero sobre esto se volverá más tarde. Lo que de momento cabe subrayar es que de nuevo, en este caso, el conocimiento que proviene de fuentes orales se muestra poco fiable, y además la ausencia de certeza tiene consecuencias trascendentes; en este caso, además, la fiabilidad del saber es mucho menor pues en este caso no existe ningún otro elemento que pueda reforzar la creencia: la creencia se basa en sí misma, en su “parecer que se puede creer”, y esto es tanto como afirmar que es totalmente infundada.

Desde el momento en que una sencilla inducción a partir de su conocimiento directo (visual) de los efectos del filtro sobre un pedazo de lana, una inducción que le lleva a suponer que el mismo efecto (una especie de desintegración) se producirá en Heracles, Deyanira vuelve a la condición de ansiosa espera de noticias. Ahora, sin embargo, el signo y el contenido de las noticias se invierten: Heracles no regresa victorioso sino vencido y moribundo; y su fuente, por primera vez en la obra, se hace totalmente fidedigna: por lo que respecta a su transmisión, las noticias sobre Heracles son veraces puesto que es su

propio hijo, Hilo, quien se las comunica (739-40); por lo que hace a su verosimilitud, no cabe duda de que las noticias son verdaderas, pues esta vez Hilo no se refiere a relatos o historias que ha escuchado, sino que narra lo que él mismo, junto a un nutrido grupo de espectadores, ha presenciado y contemplado. Así, Deyanira va a saberlo todo a partir del relato de Hilo (749), y le pregunta por sus fuentes (“¿cómo lo has aprendido?”, *mathon*, 744), a lo que Hilo contesta que “no por haberlo escuchado de ninguno” (*kou kata glosan kluon*, 747) sino por haberlo contemplado él mismo (*autos ... en hommasin/ ... dedorkos*, 746-7).⁴⁶³ Una vez que Deyanira obtiene certeza sobre su propio error y la consiguiente muerte de Heracles, desaparece silenciosamente para provocar la suya. Y a continuación, es de nuevo el relato de un testigo ocular, la nodriza, quien lleva al público y al Coro la noticia de la muerte de Deyanira.⁴⁶⁴

El último episodio de descubrimiento de una verdad oculta es, sin embargo, significativamente diferente: Licas, al exculparse de la muerte de Heracles, arroja toda la culpa sobre Deyanira, y tanto Hilo como Heracles, engañados por la apariencia de los sucesos, creen que la muerte del héroe se debe a las malas artes de Deyanira. Hilo, sin embargo, es informado por los únicos testigos, las antiguas confidentes de Deyanira, del engaño del centauro. Pero repara en su error no sólo al escuchar el relato de la gente de la casa, sino al encajar este relato con la inmediata visión de Deyanira muerta por su propia mano. Así, Hilo informa a su vez a Heracles quien, al conocer la intervención de Neso, descubre toda la verdad que subyacía al drama: en ese momento recupera en su memoria los viejos oráculos sobre su regreso de Ecalia y, al imprimirles un nuevo sentido, adquiere un conocimiento que no es sin más la adquisición de una determinada información; más bien, Heracles integra diferentes acontecimientos

⁴⁶³ Según Esposito (1997, 35-6), en el tercer estásimo “se registra el cambio en la fuente de conocimiento que ‘transpiraba’ a lo largo de toda la narración”, es decir, ese tercer estásimo marca la transición desde el predominio de una vía oral o indirecta, mediada por mensajeros, de adquisición de la verdad a una visual o directa.

⁴⁶⁴ Curiosamente la nodriza narra la muerte de Deyanira ante el Coro, que ella ha presenciado oculta en la habitación, para que el coro pueda testimoniar (*martyrein*, 899) en su favor.

(la muerte del centauro, el error y suicidio de Deyanira y su propia muerte) en un todo dotado de sentido. Al escuchar un nombre, el del centauro Neso (1141), Heracles pasa de un estado de ignorancia parcial a la comprensión total de cuanto le está ocurriendo: *sabía* que iba a morir y que iba a morir a causa de Deyanira, pero *no sabía* que Deyanira no era sino un instrumento y que en realidad moría a causa de Neso.⁴⁶⁵ Al descubrirlo, los acontecimientos presentes adquieren un sentido global a la luz de los viejos oráculos del mismo modo que los viejos oráculos se esclarecen por los presentes sucesos: Heracles encuentra la clave hermenéutica que hasta ahora se le había sustraído y su interpretación optimista de los oráculos se ve definitivamente defraudada (1171-2).⁴⁶⁶ El fin de sus trabajos, pues, no significa sino la muerte. Al final, Heracles encuentra que todo es claro (*lampá*, 1174), y curiosamente para ello emplea la misma palabra con que el Coro evocaba la luz del sol (99). Así, esta lucidez final, esta forma de comprensión última y definitiva vuelve a presentar la forma de dos piezas que encajan en un puzzle o dos fragmentos que se reúnen. Se trata de un momento de “comprensión trágica”, final y definitiva, que reúne las profecías viejas y nuevas en un todo coherente.⁴⁶⁷ Pero aquí el tipo de conocimiento que alcanza Heracles ya no se parece a esa forma de saber que se está cuestionando en toda la tragedia; ya no se exploran los límites de la información y de los medios de transmitirla, ya

⁴⁶⁵ Este proceso epistémico, una especie de *flash*, es parecido al que se describe cuando en 76ss (véase Kamerbeek, *ad loc.*) Hilo menciona la ciudad de Ecalia y Deyanira recuerda inmediatamente los viejos oráculos sobre Heracles asociados a esa ciudad. Reinhardt también lo ha comparado con el episodio relatado por Heródoto de la muerte de Cambises: véase Her., III, 64: “Entonces, al oír el nombre de Esmerdis, a Cambises le asaltó la verdadera significación de esas palabras y de la visión que había tenido...”. Cfr. Easterling, 1981, 57-8.

⁴⁶⁶ Roselli (1981, 31) compara este momento de desengaño y comprensión con el momento en que Cresos descubre su error al interpretar que los oráculos le favorecían (cfr. Her. I, 91): así, para Heracles el regreso de Ecalia significa el fin de sus trabajos porque iba a morir, lo cual encaja con otra predicción oracular según la cual iba a morir a manos de un muerto; en cuanto a Cresos, “Loxias le predijo que, si entraba en guerra con los persas, pondría fin a un gran imperio”. Pero, ante esta respuesta, tenía que haber enviado a preguntar –para adoptar una decisión acertada– si se refería a su imperio o al de Ciro”.

⁴⁶⁷ Segal, 2000, 158.

no se trata de aprender noticias sino que surge una nueva forma de conocer: la comprensión de los acontecimientos en un sentido general y a la luz de los planes divinos en que están inmersos y que les imprimen un sentido diferente. Por primera vez en la tragedia, un personaje sabe interpretar lo que le está pasando. Pero este conocimiento está lejos de ser accesible en el mundo humano: es, de hecho, una comprensión más propia ya del héroe que en breve será objeto de culto que del hombre que sencillamente agoniza.⁴⁶⁸ El acceso, pues, a la imagen divina del mundo humano sigue sin ser posible para los simples mortales.

2.4. *Miedo y esperanza*

Si hay algo que se perfile claramente en esta obra es que el saber y las expectativas se construyen de acuerdo con los intereses particulares de los propios sujetos de conocimiento: el conocimiento humano no reviste la forma de un saber global sino, más generalmente, como se ha visto antes, la de una espera ansiosa de noticias. Noticias, pues, determinadas en el espacio, en el tiempo y en lo que afecta a sus protagonistas. Y la suficiencia del conocimiento tiene que ver, pues, con un criterio de relevancia, a saber lo que al sujeto concierne o aquello por lo que el sujeto se siente preocupado. Así, al estar el conocimiento siempre ligado a las vidas humanas, la ausencia de conocimiento se expresa en todo momento como un estado emocional concreto: como miedo o como esperanza, como expectativa de un bien o como expectativa de un mal. Es característico de la tragedia, y en especial de la tragedia sofoclea, que se dé una oscilación continua entre el temor y la esperanza.⁴⁶⁹ Dicha ida y vuelta de la esperanza al temor se

⁴⁶⁸ Se puede comparar esta idea con la interpretación de *E.C.* y sus diferencias con *E.R.* en Rosenmeyer, 1952 (curiosamente también aquí Heracles se reivindica como castigador de los injustos, 1069, 1111). Sorum (1978, 71) subraya otro parecido con la heroización final de Edipo en *EC*: ambos alcanzan la condición de haber cumplido una misión así como un autoconocimiento que les proporciona tranquilidad, y eso a pesar de haber sido, cada uno a su manera, máximamente trasgresores del orden social.

⁴⁶⁹ Cfr. 29-30: “una noche trae consigo sufrimiento y la noche siguiente lo quita”. Esta oscilación coincide con las partidas y los regresos de Heracles al palacio (34). Segal (2000, 156) llama la atención sobre la participación de los oráculos en esa oscilación.

corresponde con la que se da entre alegría y tristeza y ésta, a su vez, con el vaivén del conocimiento a la ignorancia: de ahí la imagen de la inestabilidad en todos los asuntos humanos que representan las ondas del mar (112-119), los caminos circulares de la Osa (129-30) o el paso de la noche al día (94, 99-102, 131-2). De ese movimiento oscilante en que se desenvuelve todo lo humano brota, además, una ambigüedad epistémica primordial: al ser inseguros tanto la alegría como la tristeza tampoco se pueden identificar con seguridad los momentos que son de alegría y los que son de tristeza, los momentos en que conviene regocijarse y aquellos en los que el miedo es lo más adecuado. Así, en esta obra, al igual que en *Edipo rey*, el mensajero que trae la noticia feliz es también el mensajero que provoca, finalmente, el desencadenamiento de la tragedia.

La esperanza suele corresponderse con una mirada optimista al mundo, y esta mirada es la que caracteriza a las doncellas que forman el Coro. Demasiado jóvenes todavía como para tener un conocimiento directo (y, por tanto, certero) del alma humana y de los sufrimientos que en ella anidan (142-3), aguardan las noticias con una esperanza ingenua pero alegre.⁴⁷⁰ El mundo, sin embargo, desmiente sus buenos presentimientos: la llegada de Licas supone un verdadero pero breve y, a la larga, ambiguo momento de alegría (*kara*, 178, 201), una alegría sólo aparente que demuestra infundada la esperanza del Coro. Aun así, el Coro es tan vehemente en su visión optimista del mundo que conserva la esperanza hasta el final. Curiosamente, cuando ya es evidente el error de Deyanira, el Coro recurre a un derivado de *elpis* dotado de una connotación negativa, *elpida* (724), que cobra un sentido más parecido a la sospecha y, por tanto, al temor, que a la esperanza propiamente dicha: en 723-4 afirma que hay que evitar el juicio sobre una sospecha que no es todavía segura (precisamente, para estirar la esperanza un poco más). Sin embargo Deyanira responde empleando la noción de *elpis* en su sentido habitual: “cuando se ha tomado una decisión infeliz, de nada sirve la esperanza” (725-6). De ese modo, se vuelve patente cómo en la obra el miedo y

⁴⁷⁰ Véase 125 (*elpida tan agathan*) y 138 (*ba kai se tan anassan elpisin lego tad' aien ischein*).

la esperanza están relacionados estrechamente con las inversiones trágicas: con el paso de la oscuridad al conocimiento (669-70) y de la alegría o de la felicidad al desastre (cfr. 237-8 y 752-4).⁴⁷¹

A diferencia del Coro, Deyanira, cuya madurada experiencia la han convertido en una mujer que “desconfía de la vida”⁴⁷², expresa su carencia de noticias con miedos de diferentes tipos.⁴⁷³ Como doncella, relata, temía a su pretendiente Aqueloo (7, 24), que representaba una amenaza del mundo salvaje de la que le salva Heracles.⁴⁷⁴ Como esposa, Deyanira ha pasado largos años aguardando a su marido errante, que hacía cortas escalas en casa para después partir a realizar sus diferentes trabajos⁴⁷⁵: Heracles va y viene del mundo salvaje al mundo doméstico (*domous*, 34) donde lo acoge Deyanira, siempre en espera temerosa⁴⁷⁶, y las idas y venidas del héroe se correspondían, como ya se ha dicho, con una continua oscilación de la alegría a la tristeza y al temor.⁴⁷⁷ Pero en este

⁴⁷¹ Segal, 2000, 152.

⁴⁷² Cfr. Winnington-Ingram, 1980, 78.

⁴⁷³ Algunas de sus expresiones de miedo son *okenos*, *phobos*, *tarbein*, *dedoikenai*; según Winnington-Ingram (1980, 75), el ritmo de la primera mitad de la tragedia viene marcado por los miedos de Deyanira.

⁴⁷⁴ Heracles también parece proceder de un medio salvaje: por su comicidad satírica, su condición errante y guerrera, sus proverbiales borracheras o su origen extranjero se sitúa fuera de la civilización y en oposición a la misma. En la obra se recuerdan algunas anécdotas significativas en este sentido, como el brutal asesinato del inocente Licas o los relatos sobre sus acciones en Ecalia. Esta brutalidad y su discutida, aunque generalmente enfatizada, indiferencia hacia los valores familiares le conducen a su desaparición física del mundo humano. No obstante, Heracles, como Áyax, se considera un elemento de civilización: defiende las ciudades y castiga a los malvados. Sobre Heracles como héroe civilizador véase Segal, 1981, 61 y su cita de Slater: Heracles es “una fuerza civilizadora pero no un hombre civilizado”.

⁴⁷⁵ Cfr. 28; véase también el Coro en 108 y Winnington-Ingram, 1980, 76, n.10.

⁴⁷⁶ *ek phobou phobon*, 28. El miedo de Deyanira contrasta poderosamente con la ausencia de miedo y preocupación en Hilo (89), quien afirma estar acostumbrado a no necesitar inquietarse por la suerte de su padre.

⁴⁷⁷ No en vano la presente tragedia pertenece al género denominado de *nostos*, de regreso al hogar (como también lo son *Agamenón* de Esquilo o la propia *Odisea*).

momento, narra Deyanira, los trabajos de Heracles han llegado a su fin, y a pesar de eso el miedo es todavía más fuerte.⁴⁷⁸

Con la llegada de las cautivas Deyanira experimenta un miedo nuevo: al ver a Yole, su porte noble y su mísera situación, Deyanira, al igual que el prudente Odiseo de *Ájax*, teme el cambio de fortuna que también a ella le puede sobrevenir, que de hecho le ha sobrevenido (en otro tiempo su belleza fue causa de ruina y destrucción, 24), y que de hecho le sobrevendrá, aunque todavía no lo sabe, en el trascurso de la tragedia. Deyanira experimenta, pues, temor por sí misma (296-7) y compasión por la cautiva (242, 306); siente incluso una “terrible compasión” (298, *oiktos deinos*). Sin embargo aquí hay que llamar la atención sobre la ironía que encierra la situación en que se encuentra Deyanira al contemplar y compadecer a Yole: aunque teme en general y para sí misma la posibilidad que alcanza a las cautivas (283-5) de una *metabole* de la felicidad a la infelicidad, no teme, curiosamente, que dicha *metabole* sea causada por la joven concubina cuya presencia en la casa todavía no ha alcanzado a comprender. Y, como ocurre generalmente en la tragedia, la ironía de situación encuentra una expresión inmejorable en una ironía verbal: “es una pena” –dice Deyanira a Yole– “no saber quién es” (320-1), cuando su dolor mayor será enterarse de quién es verdaderamente la joven que calla. Deyanira teme un cambio de fortuna en abstracto, pero no teme el peligro concreto que para ella representa la lozanía de Yole en su propia casa. Es sólo más adelante cuando experimenta el miedo que procede del amor: si la fuerza de Eros destruye ciudades y vence a los propios dioses, cómo no iba a socavar la unidad familiar. Pero, más que temer por el efecto destructivo de la potencia erótica, Deyanira teme (*phoboumai*, 550) de forma muy concreta el tener que compartir a Heracles con una mujer más deseable que ella (444ss, 547-50).

Un último y definitivo miedo atormentará a Deyanira: el que deriva de la contemplación del vellón de lana desintegrado (663: *ho dedoika*, 665: *athymo*) y de

⁴⁷⁸ Ver 36ss, 176 y 180: *oknou de luso*; cfr. Conacher, 1997, 23.

la sencilla conjetura que le sigue y que revela toda la verdad sobre la tragedia. Pronto los acontecimientos mostrarán hasta qué punto sus miedos (a diferencia de las esperanzas del coro) estaban bien fundados y respondían a un riesgo real y previsible. De ese modo, los diferentes momentos de la tragedia, por los relatos del pasado y por su expresión de sus emociones presentes, Deyanira es un personaje que se caracteriza primordialmente por no esperar nada de la vida y, por ello, esperar con temor todas las noticias. Sin embargo, quedarse en esto sería desfigurar en buena medida la parte quizás esencial de la obra: el momento en que la temerosa Deyanira se convierte en una temeraria (582-3). Cuando se deja llevar y actúa fundándose en una esperanza, por así decir, desesperada.⁴⁷⁹ Así, en 666-7 (y cfr. 673, *thaum' anelpiston*) se muestra que en realidad Deyanira apoyaba su resolución de servirse en el filtro en la esperanza, la esperanza más descabellada de cuantas se insinúan en la tragedia: “estoy asustada de que pronto se vuelva evidente que he realizado un gran mal a partir de una bella esperanza (*elpidos kales*, 665).”⁴⁸⁰ A partir de una bella esperanza que, sin embargo, se contradecía claramente con los oráculos que tanto miedo, según ella misma dice (36ss, 176 y 180), le provocaban. La esperanza, pues, tiene un valor ambiguo e inquietante. El mundo clásico ya estaba familiarizado con esa ambivalencia esencial de la esperanza: así lo muestra el extraño hecho de que sea el único mal que quede encerrado en la jarra de Pandora.⁴⁸¹

3. El conocimiento y la comunicación

3.1. Secreto, ocultación y mentira

⁴⁷⁹ Sobre la desesperación de Deyanira véase Winnington-Ingram, 1980, 78: “cuanto menos característica es su forma de actuar, mayor es su desesperación”.

⁴⁸⁰ Así dice Esposito (1997, 24): “la esperanza que había prosperado anteriormente (*elpis*: 125, 137, 203) ahora se ha apagado”.

⁴⁸¹ Un recorrido exhaustivo sobre el sentido de la esperanza que queda encerrada en la jarra que contenía los males aparece en la n.11 de la edición de “Trabajos y días” en B.C.G.

El tema quizás más recurrente pero también más escurridizo de esta tragedia es el del engaño y las múltiples formas que adopta. Segal ha señalado que “todos los personajes de la obra quedan enredados en mentiras y engaños”, y tiene razón.⁴⁸² Pero no todos los engaños se proponen los mismos fines ni siguen el mismo esquema; algunos engaños ni siquiera se parecen entre sí, pues en ciertos casos se trata de mentiras y en otros de ocultación; en ocasiones quien engaña se preocupa por el bienestar de quien es engañado y en otros casos dicho bienestar resulta indiferente.

La forma más benigna de engaño es el secreto. Quizás se podría decir que este comportamiento no supone de hecho una forma de engaño sino que, como mucho, se queda a las puertas. Al confiar un secreto se desvela una verdad que debe ser ocultada de la mirada de los demás: así es como Deyanira hace participar al Coro de su secreta fórmula para atraerse al marido, pero lo que tiene una naturaleza engañosa no es el secreto mismo sino el propio plan. La verdad desvelada por el secreto sólo puede ser compartida por aquellos que están al corriente del mismo, de modo que Deyanira pide al Coro que actúe con sigilo, que cubra su estratagema (*stegoimeth'* 596). De ese modo, da a entender que lo que va a hacer es en algún sentido vergonzoso; pero lo vergonzoso, si se oculta a la mirada, si se hace a oscuras (*skoto*), no suscita vergüenza (596-7). Por eso la decisión principal de Deyanira tiene lugar en un ambiente de secretismo y escondite (*lathra*, 533; *kriphē*, 589), un clima al que contribuyen los elementos de que se vale para llevar a cabo el plan, pues se trata de recursos que ha mantenido en secreto largos años: las palabras del Centauro sólo quedaron en su memoria y con nadie las compartió; la sangre de la hidra estuvo escondida (*kekrymmenon*, 556; *enkeklhemenon kalos*, 579) durante mucho tiempo en un cofre de bronce. Y dichos recursos todavía tienen que permanecer ocultos a la luz del sol: la túnica debe ser preservada de la luz hasta que se la ponga Heracles (606). Aquí entra en juego uno de los simbolismos más recurrentes de la tragedia sofoclea: las imágenes de la

⁴⁸² Cfr. Segal, 2000b, 160.

luz están vinculadas con la verdad, mientras que el secreto, lo que no aparece a la vista, se asocia a lo falso y al peligro. Esta última asociación se vuelve especialmente significativa cuando Deyanira percibe la desaparición de la lana (*adelon*, 698; cfr. 676ss), que significará la próxima desaparición de Heracles - curiosamente, ante la vista de todos (*phaneros enphanos*, 608)-. De ese modo, la luz del sol tan cuidadosamente evitada revelará finalmente la verdad sobre el filtro y, al hacerlo, iluminará también de una forma general las vidas de Deyanira (como triste instrumento del destino) y de Heracles (de quien el destino se ha cumplido definitivamente).

En resumidas cuentas, se puede decir que Deyanira ha mantenido oculto el plan y los instrumentos (el ungüento, las palabras de Neso) que contribuirían a cumplirlo. Este recurso al secreto se propone únicamente ocultar una forma de actuación que Deyanira estima vergonzosa, impropia de ella, pero de la que espera no se seguirá ningún mal sino, en todo caso, un gran bien para la conservación de la armonía familiar. Deyanira intenta, efectivamente, manipular el mundo: trata de intervenir en el curso de los acontecimientos, pero no de ejercer violencia sobre algún otro. Sin embargo, si lo que se propone es cambiar el curso que toman los acontecimientos es obvio que su intervención debe ser silenciada para que el “nuevo” orden del mundo sea aceptado por todos con naturalidad (de cumplirse el plan de Deyanira, ¿cómo resultaría que todo el mundo, incluso Heracles, supiera que vuelve a su lecho *sólo* por el efecto de un talismán?). Pero no es ésta la única razón por la que Deyanira recurre al secreto: al acudir a un procedimiento mágico⁴⁸³, Deyanira entra en un mundo que se caracteriza por sustraerse a la mirada pública, por ofrecerse sólo a un reducido grupo de iniciados. La magia le abre una puerta a lo desconocido e

⁴⁸³ Es importante subrayar que Deyanira se abre, aunque de forma ingenua, al mundo de la magia y los encantamientos en el que Medea es una experta (Segal, 2000, 168). Después se volverá sobre esta importante comparación, aunque de momento habría que subrayar que el personaje de Medea carece completamente de esas “virtudes domésticas” que los críticos suelen encontrar en Deyanira y que ésta pierde al recurrir a las artes de Medea, a quien su condición bárbara, su activo enfrentamiento a los hombres, su sabiduría y su habilidad mágica la convierten un personaje de por sí muy peligroso.

incomprensible, a un mundo salvaje e incontrolable: al riesgo, en definitiva. Deyanira no puede comunicar su secreto porque la magia pertenece a un orden de realidad diferente del cotidiano, y desencadena procesos que nada tienen que ver con los que son comprendidos de forma pública y que conforman el conocimiento comúnmente compartido; desesperada, realiza una audacia (*tolma*, 582-3) sin guía alguna, y comete lo que era previsible, un grave error.⁴⁸⁴ Al abrirse a estos nuevos mecanismos, Deyanira se encuentra en la situación del aprendiz de brujo: ha desencadenado procesos que no puede detener, en parte debido al hecho de haberlo preparado todo a escondidas; así, el secreto mismo es lo que impide que su error sea detectado y paralizado a tiempo. Con su entrada en el mundo de la magia Deyanira pierde su inocencia: hasta el momento, se trataba de una paciente esposa y una madre ejemplar; el centauro Neso engañó a la inocente Deyanira, pero desde que ella se dejó tentar por su engaño, desde que empieza a guardar secretos y oculta información que puede resultarle vergonzosa, Deyanira ya no es sencillamente una víctima inocente del engaño del centauro.⁴⁸⁵ Ella, a su vez, como se ha visto, comienza a ocultar pero, sobre todo, empieza a engañar y mentir abiertamente (610-13); sirviéndose de Licas, engaña al propio Heracles: le envía una señal (*seém*) que él reconocerá bien (*eumathes*, 614) y por la que sabrá (*mathesetai*, 615) que el regalo proviene de Deyanira y que, por tanto, es de fiar. Deyanira, pues, con su inocencia perdida, ha consumado su entrada en el mundo donde el engaño y la comunicación oblicua conviven con la transmisión veraz de la información.

Hay otras formas de ocultación que no tienen que ver con el secreto y que se proponen expresamente manipular la percepción del mundo de otra persona y, por tanto, pueden considerarse sin ambigüedad como miembros de la familia del

⁴⁸⁴ Winnington-Ingram, 1980, 78. Un grave error que, además, es condenable moralmente, porque como reza un fragmento de Sófocles, “es cosa vil el ocultar e impropia de la persona noble” (Fr.79: Estobeo, III, 12, 3).

⁴⁸⁵ Al respecto puede verse Conacher, 1997, 27.

engaño. Es el caso, por ejemplo, de Licas, que oculta a Deyanira el sentido de la presencia de Yole y la identidad de la princesa ecalia; ésta es, como se descubrirá después, una “encubierta desgracia” (*temonen ... latraion*, 375-6). Ante Deyanira, el silencio de Yole y la manipulación del relato por parte de Licas tienen el mismo efecto: constituyen obstáculos a su adecuada apreciación del mundo y de los acontecimientos que le conciernen. Pero el silencio de Yole (322-4) tiene un sentido muy diferente al de la ocultación de Licas: su silencio muestra la nobleza de nacimiento y de comportamiento del personaje, lo “adorna” con la virtud propia de las mujeres.⁴⁸⁶ Además, contribuye a ocultar su identidad y su lugar en la casa.⁴⁸⁷ Pero con silencio Yole no se propone engañar a nadie ni dificultarle a Deyanira su comprensión del mundo en que vive. Es más, al ser un signo inequívoco de su noble alcurnia, su silencio es lo que empuja a Deyanira a seguir indagando y a que Licas se vea obligado a mentir para poder seguir ocultando cuanto sabe.

Licas, sin embargo, sí se propone expresamente ocultarle a Deyanira la identidad de Yole y su relación con el sitio de Ecalia, y lo hace manipulando el mensaje que se le ha encargado transmitir. Para ello, Licas habla de forma torcida o “del revés” (*empalin legein*, 358), es decir, a diferencia del primer mensajero, que habla rectamente por más que no diga lo agradable (*ei de me lego phila, ... to d' orthon exeipecth' homos*, 373-4), Licas no habla recta ni justamente (*dikes ... orthon*) y, por

⁴⁸⁶ Yole, como Tecmesa en *Ajax* o Polixena y Andrómaca en las tragedias eurípideas *Hécuba* y *Andrómaca* respectivamente, son mujeres cautivas cuya virtud se conserva en la adversidad. Como muestra Segal (1994, esp.64), en estas tragedias Sófocles presenta en primer plano la nobleza de las mujeres cautivas sin negar su miseria, mientras que en algunas tragedias de Eurípides (*Hécuba* o *Las troyanas*) lo que se muestra es la progresiva degradación de las mujeres esclavizadas hasta quedar moralmente arruinadas e irreconocibles. Waldock (1966, 87; vs. Murray, 1946, 117) también repara en esta presentación de las mujeres cautivas, pero sostiene que, si bien no aceptaría esa situación como natural, tampoco Sófocles se ocupa de enfatizar el horror: “él sabe, tan bien como nosotros, que la esclavitud de doncellas es algo malo, pero en esta escena no se ocupa de su miseria. No trata, por medio de ellas, de hacernos ver a Heracles como un monstruo”. Es una opción; pero me pregunto cómo lo sabe Waldock.

⁴⁸⁷ El silencio también juega este papel de obstaculizar pasivamente el descubrimiento de la verdad cuando tiene lugar la salida silenciosa (*sig'*, 813) de Deyanira: sin defenderse de las acusaciones que le dirige Hilo, es imposible que éste corrija su juicio de acuerdo con el modo en que las cosas han tenido lugar.

tanto, es un malvado (*kakos*⁴⁸⁸) y no es un buen mensajero (*ou dikaios angelos*, 348⁴⁸⁹). De ese modo, lo que Licas hace es sustituir el efecto que el mundo ejercería sobre Deyanira por su propia voluntad: Licas crea⁴⁹⁰ un mundo, un estado de cosas inventado o derivado de su propia voluntad, y es ese mundo, y no el mundo verdadero, lo que impacta con la mente de Deyanira.⁴⁹¹ Y esto lo hace no porque se equivoque⁴⁹², pero tampoco porque quiera extraer algún beneficio de ello⁴⁹³, sino que lo hace temeroso (*deimanon*, 481) de proteger el bienestar de Deyanira y, o bien postergar su presumiblemente doloroso descubrimiento de la verdad, o bien evitar que tome decisiones que puedan tener consecuencias todavía peores (481-3). Incluso el engaño puede perjudicar al propio Licas: porque mina su credibilidad, lo incapacita para ejercer su función como mensajero y, en definitiva, porque menoscaba su honorabilidad.⁴⁹⁴

El hecho de que Licas comience ocultando a Yole para terminar fingiendo ignorancia y mintiendo abiertamente sobre ella, y sobre todo, el hecho

⁴⁸⁸ La *kakia* especial de Licas y de Heracles, tal como se lamenta el Coro, consiste precisamente en ocultar (*lathrai*, 383-4).

⁴⁸⁹ Cfr. 410-11, cuando se le pregunta a Licas qué castigo (*dike*) cabe aplicar a quien, como él, se comporta de forma desleal (*me dikaios*). El relato del mensajero se supone que es una fuente (auditiva) de conocimiento cuya credibilidad se basa en que presentan una descripción fiel a lo que han visto (Iriarte, 1996, 30).

⁴⁹⁰ González Marín (2001, 108) sostiene que ser sincero “exige no usurpar el estatuto del creador”

⁴⁹¹ Así define Williams la mentira y otras formas de engaño en Williams, 2002, cap.5: la voluntad del que miente, y no el mundo, es la que ejerce su impacto sobre la mente del engañado.

⁴⁹² Curiosamente, Licas afirma que por evitar un mal mayor ha cometido una falta (*hemarton*), aunque espera que de algún modo, dada su buena intención, Deyanira no lo tenga por una falta (*ei ti tend' hamartian nemeis*, 483).

⁴⁹³ En general, para distinguir una mentira de una mera equivocación se suele buscar algún beneficio en provecho del mentiroso (González Marín, 2001, 81).

⁴⁹⁴ Así lo afirma Deyanira: “cuando quieras parecer noble (*chrestos*), serás tenido por malvado (*kako*, 452)”, y sigue: “porque para una persona libre (*eleuthero*, 454), ser tenido por mentiroso (*pseudeis kaleishai*) no es un bello destino” (*ker prosestin ou kale*, 455). Sobre la honorabilidad, o el valor intrínseco de decir la verdad, véase el *Intermezzo I* sobre la tragedia de *Filoctetes*.

de que sea otro mensajero el que, por sus preguntas, fuerce la revelación final de la verdad suscita algunas cuestiones importantes en relación con las diferentes funciones de los mensajeros y la virtud de la veracidad.⁴⁹⁵ El primer mensajero (*angelos*) viste ropa ritual (178) pero tiene menos autoridad que Licas porque ha conocido las noticias por vía indirecta y porque él no ha sido investido por Heracles, la fuente última de autoridad. Su actuación es espontánea, pero su veracidad es completa (en parte, quizás, porque de ello depende la obtención de la recompensa que busca). Por su parte, Licas es el mensajero oficial (*kerux*), es decir, representa o suplanta a Heracles, que de algún modo le ha transferido su propia autoridad. Sin embargo, aunque Licas se proclama fiel (*pistos*, 286) a las órdenes de Heracles, no es completamente fiel a Deyanira (ni a la verdad) porque el mundo presenta un aspecto muy desfavorable para ella, y él prefiere protegerla ocultándole dicho aspecto. Hasta que se suscita la cuestión de Yole, Licas transmitía la evidencia de cuanto él mismo había visto, y ella lo ha escuchado (*keluosa*, 294) sin plantearse que pudiera haber algún engaño en sus palabras. Al principio no miente de una manera abierta, pero oculta información relevante sobre Heracles y su pasión por Yole.⁴⁹⁶ En primer lugar, desplaza el énfasis en las razones de Heracles para sitiarse Ecalia: hace de Eurito la causa única (*metaion monon*, 260-1) de la esclavitud de Heracles, pero lo cierto es que la única causa de su esclavitud (de otra esclavitud que Deyanira todavía no conoce, cfr. 432-3) es Yole. De hecho, las noticias de Hilo y de Licas no terminan de encajar: Hilo se refirió a los mismos acontecimientos que Licas en 69-70 y 74-5, la servidumbre a Ónfale y el sitio de Ecalia; pero para Hilo estos acontecimientos sólo se sucedían cronológicamente, mientras que Licas traza entre ellos un vínculo causal engañosamente introducido.⁴⁹⁷ Y, sobre todo, no encajan las versiones de ambos

⁴⁹⁵ Sobre las diferentes funciones de los mensajeros véase Roselli, 1981, 14.

⁴⁹⁶ Él mismo alude al silencio (*sigge*, 319) con que realizaba su trabajo. Compárese con la voluntad del otro mensajero, el que desvela la verdad, de no quedar en silencio (*ou sigelos*, 416).

⁴⁹⁷ Cfr. Roselli, 1981, 14.

mensajeros: el primero afirma saberlo todo (*touton echo gar pant' epistemen ego*, 338) por haberlo oído de Licas, y Deyanira debe pararse a escuchar (*staseis' akouson*, 340) otro relato, el de la verdad sobre la identidad de Yole y sobre la naturaleza engañosa de la versión de Licas. Éste, sin haber tomado la precaución de actuar en secreto, ha tratado sin más de engañar a Deyanira, y su engaño no se cumple precisamente porque lo que quiere ocultar a Deyanira es ya de dominio público. El mensajero veraz, el mensajero ávido de recompensa (o sencillamente compadecido de la reina) se encarga de que la verdad salga a la luz (*latbarion*, 377); Deyanira, que en ningún momento se plantea que alguna verdad haya podido quedar encubierta, no entiende nada (350) y busca nueva información (387-8) en Licas.

Es así como Licas pasa de la mera ocultación a la mentira: cuando se le pregunta por Yole, finge no conocerla e incluso niega saber quién es.⁴⁹⁸ La mentira propiamente dicha comienza en el verso 307 y ante el empuje de las preguntas de Deyanira. Curiosamente, como ya se ha mencionado, en 285-6 Licas asegura ser fiel (*pistos*) y cumplir las órdenes de Heracles: esta forma de hacer explícita una convención que se da por supuesta, la convención de la veracidad, es ya un indicio de una carencia importante en la comunicación. En efecto, sabemos (o sospechamos) por el mensajero que Licas ha contado un relato distinto a los ciudadanos de Traquis, un relato en el que señalaba a Yole, a quien finge no conocer, como causa principal del retraso de Heracles (194-5; 352). Manipulando el discurso y mintiendo sobre su propio conocimiento, Licas bloquea el acceso que Deyanira tiene al mundo, pero no ha sido así con el resto de las personas a quienes la identidad de Yole no le concernía. Por eso hay una incoherencia entre los dos mensajes, y sólo cuando la verdad se revela vuelven a

⁴⁹⁸ Se puede hacer a un lado la aburrida polémica sobre si al mentir Licas cumple órdenes de Heracles o si, como él mismo pretende, actúa espontáneamente para evitar (o retrasar) un problema doméstico: en cualquier caso Licas falta a su compromiso con la verdad y con Deyanira, que confía en él, independientemente de si transmite fielmente o no el mensaje que Heracles le ha encargado.

encajar las piezas: como afirma el mensajero, confirma Licas y corroborarían otros tantos testigos, es Eros quien retenía a Heracles.

Licas no estaba dispuesto a “entregar la verdad”⁴⁹⁹ a Deyanira pero, confrontado con su propia incoherencia y, sobre todo, después de haber dado muestras Deyanira de ser capaz de recibir la verdad, de “merecérsela” verdaderamente, Licas se decide a ser franco con ella.⁵⁰⁰ Esto muestra que Licas está dispuesto a emitir mensajes diferentes en función de lo que *él considera* que *conviene* a la audiencia. Pero esto plantea dos problemas importantes. Por un lado, que la verdad, como sostiene Williams⁵⁰¹, no es *relativa al público*. En la obra, el mensajero veraz diferencia entre las palabras que buscan la verdad, las palabras “rectas” (346-8), y las palabras que sirven a agradar (*phila*, 373). Ser veraz es tener en cuenta lo primero y dejar de lado lo segundo. Y tanto por las condiciones de confianza y familiaridad en que actúa Licas como por su compromiso *de rol* (incluso profesional o ritual) con la verdad *él tenía que ser veraz*: es lo que se esperaba de él, y es lo que le correspondía hacer. Pero había un segundo problema que considerar aquí, y es que el mensaje que trasmite es un producto de su inventiva y, por tanto, de su voluntad. De ese modo, al mentir ejerce una forma de poder sobre Deyanira, un poder además frente al que ella está especialmente desprotegida porque esta circunstancia es desconocida para ella.⁵⁰² Quien es engañado está en poder de quien le engaña, y éste es un hecho que no cambia porque el engaño se proponga proteger el bienestar o la seguridad del

⁴⁹⁹ Es una expresión que aparece en el libro de Carmen González Marín *De la mentira* (González Marín, 2001).

⁵⁰⁰ Sobre “merecer la verdad” véase Williams, 2002, cap.5, § 6. Aquí, Deyanira ahuyenta el temor (457) que Licas tenía de que ella hiciese algo inapropiado, y le pide que no le oculte nada (*me... eklepsēs logon*, 436-7), le aconseja no mentir (*pseudei*, 450) y le suplica que no sea nunca malvado (*kakon*) con ella y sea siempre franco (*apsendein aein*, 468-9). Licas, al ver que Deyanira es humana y como tal piensa y siente cosas no insensatas (473), decide revelar toda la verdad (*taletbes*) y no ocultarle nada (*oude krypsomai*, 474).

⁵⁰¹ *Ib.*, 165.

⁵⁰² Sobre la mentira, y el engaño general, como un ejercicio de poder véase de nuevo el libro de González Marín, 2001, 121.

engañado. Por más que los fines del engañador sean nobles o loables, por más incluso que no se disponga de ninguna otra opción aceptable, al recurrir a este tipo de procedimientos se genera una deuda con la víctima del engaño: Licas *debía* la verdad a Deyanira, pero decide no entregársela.⁵⁰³

Por otra parte, aunque Licas no ha sido demasiado cauteloso al elaborar su engaño (puesto que había contado otra versión a un público amplio de traquinios), en la construcción de su discurso sí había sido muy cuidadoso: cuanto relata es *verosímil*, es decir, concuerda con la información anterior proporcionada por el mensajero espontáneo y con lo que la propia Deyanira puede ver en el palacio, la presencia de las cautivas; concuerda también con lo que Deyanira sabe del carácter de Heracles y con la secuencia temporal que ella misma puede imaginar. No existen motivos para sospechar de su versión, según la cual Heracles había castigado la *hybris* de Eurito asediando y arrasando su ciudad. Pero cuando la verdad sale a la luz no sólo se descubre la verdadera motivación de Heracles y el sentido de la presencia de Yole en Traquis, sino que empieza a cuestionarse algo que se daba por sentado, a saber la credibilidad del mensajero. Esta nueva posibilidad abierta a la comunicación explica la pregunta de Deyanira: si se puede confiar en la verdad de lo que va a decir (*to piston tes aletheias*, 398). Pero ¿qué sentido tiene esa pregunta? ¿no es paradójico preguntarle a alguien si va a ser sincero, cuando no se tienen garantías de que responda sinceramente a esa pregunta? Esta paradoja muestra hasta qué punto el mundo de Deyanira, el mundo de la confianza básica, ya no es el mundo que comparte con Licas y, en general, ya no es un mundo en el que pueda decirse que habite. Licas es una persona de confianza a la que, además, se le asigna una tarea especialmente comprometida con la fidelidad a la verdad; que su veracidad se diera por descontado formaba parte de ese mundo de confianza elemental que compartían,

⁵⁰³ Bernard Williams sostiene que cuando contamos una mentira a alguien que *merecía* la verdad hay algo que se ha perdido (*ib.*, 121), por más que la mentira fuera la opción menos dañina para esa persona.

y la pregunta por su sinceridad, una pregunta que además es imposible de responder, saca a la luz la destrucción de ese mundo de confianza básica y la imposibilidad de reconstruirlo: porque ahora la pregunta es necesaria, y porque la respuesta es imposible.

En definitiva, habría que llamar la atención sobre el hecho de que toda la escena de los mensajeros, de la ocultación y la mentira de Licas y de la traumática revelación de la verdad encierra un sentido poético profundo. Este episodio no sólo no estaba en la versión tradicional del mito, sino que ni siquiera le aporta nada.⁵⁰⁴ Se trata, sin más, de una recreación teatral que en nada contribuye a la implacable causalidad que encadena los acontecimientos dramáticos. Pero, por más que este episodio no afecte al drama propiamente dicho, la duplicación de los mensajes y los mensajeros permite que salga a primer plano, como tema de reflexión y de intensa tensión dramática, el problema de la trasmisión de la información y, sobre todo, de la comunicación pervertida y engañosa.⁵⁰⁵ No sólo muestra cómo funcionan algunos mecanismos de ocultamiento de la verdad, sino también y sobre todo muestra que la verdad, como lo bello, es difícil⁵⁰⁶, y que a cada paso hay que luchar por ella.⁵⁰⁷

Pero, como se decía un poco antes, una vez que Deyanira descubre que Licas le ha mentado, el mundo de la confianza y de la veracidad espontánea e incuestionable se ha esfumado para siempre. A partir de ese momento Deyanira recurre, como ya se ha dicho antes, a la elaboración de planes secretos basados en procesos oscuros y arriesgados. Una derivación de este ingreso de Deyanira en el mundo de la ocultación es que finalmente ella misma empieza a engañar: engaña

⁵⁰⁴ Algunas observaciones sobre la naturaleza inventada del relato mentiroso de Licas aparecen en Davis, 1984.

⁵⁰⁵ Cfr. Roselli, 1998, 33.

⁵⁰⁶ El *Hippias mayor*, uno de los más bonitos diálogos aporéticos de Platón, termina con el proverbio griego *khalepa ta kala*, las cosas bellas son difíciles.

⁵⁰⁷ Cfr.: “con lucha ha habido que conquistar cada avance de la verdad” (Nietzsche, *El Anticristo*, § 50).

a Licas al entregarle el regalo destinado para Heracles y le aporta cuidadosas instrucciones, cuyo fin Licas desconoce, para que su plan se lleve a cabo. Por su parte, ella misma hace explícita, como ya se ha visto de forma profundamente paradójica, su propia veracidad: le da una garantía sobre sus propias palabras (*logon ... pistin*, 623), pero en su caso las palabras son falsas y Licas las cree (*epistamai*, 626) por cuanto ha visto (*oistha*, 627) de Deyanira. Curiosamente, lo que Licas no sabe (no puede saber) es, sin embargo, lo que no ha visto: que la túnica encierra un secreto. Y, como ya se ha mencionado antes a propósito de esa inocencia perdida de Deyanira, ésta consigue engañar al propio Heracles enviándole falsas señales por medio de Licas. Por supuesto, también hay que mencionar que Neso miente a Deyanira, pero la mentira del centauro no se puede desligar de otra falta a la veracidad: la veracidad que nos debemos a nosotros mismos. Sobre esto se volverá posteriormente.

3.2. La traición

Solemos entender por *traición* una violación grave de confianza, es decir, de las expectativas depositadas en que determinada persona hará (o no hará) algo que nos importa. La traición puede considerarse una forma de engaño: ocurre así en casos paradigmáticos, como la traición amorosa. Pero no tiene por qué ser siempre de ese modo. Quizás, lo que une de forma más estrecha a la traición con el engaño es el hecho de que habitan un mundo común: un mundo donde las circunstancias de confianza elemental, espontánea e incuestionada ya no son las que prevalecen. En *Las traquinias* se encuentran algunas formas de traición muy significativas, especialmente por su peculiar relación con el engaño. Los dos personajes principales, en efecto, tejen recíprocamente engaños y traiciones. Por un lado, habría una traición aparente que se sirve de un engaño cuidadosamente preparado: la de Deyanira contra Heracles al enviarle el regalo. Por otro lado, habría una traición verdadera pero cuya naturaleza traicionera es menos clara: la de Heracles contra Deyanira al enviarle a Yole. En el primer caso, cuando Deyanira envía la túnica envenenada a Heracles, la propia Deyanira era víctima de

un engaño⁵⁰⁸ y, por tanto, no traiciona a Heracles sino que comete un error inesperado (*anelpiston*, 673). Pero la apariencia que adquieren los hechos presenta a Deyanira como una esposa que se vale de engaños para asesinar al marido: Heracles concibe a Deyanira como una *ateos* y *dolopis*, como una especie de Clitemnestra⁵⁰⁹ o una Medea. Éstas son mujeres que por sí solas (como aquí Deyanira: 1063) vencen a un héroe que ha superado victoriosamente muchas pruebas y peligros, y que lo hacen precisamente traicionando su confianza y su aparente seguridad. Al igual que Clitemnestra, Deyanira lleva a cabo su plan cuando el héroe regresa al hogar (*nostos*) con una concubina después de un largo período de ausencia en el que ha superado duras pruebas. Al igual que Medea, Deyanira se vale de un discurso tranquilizador para engañar a Licas.⁵¹⁰ Ambos discursos son igualmente engañosos, pero en el caso de Medea su discurso encierra una traición deliberada, es un instrumento para llevar a cabo una acción vengativa y concebida en un estado emocional de intensa ira contra Jasón. Por parte de Deyanira no existiría una cólera comparable (o no existiría, sin más, cólera alguna) contra Heracles, y la propia Deyanira es, como se decía, víctima de un engaño.⁵¹¹ Existe un paralelismo muy claro entre las acciones de Deyanira y las de Medea: ambas se valen de la magia, de un regalo envenenado y, en concreto, de un regalo que consiste en una túnica; ambas muestran tener buenas disposiciones hacia el héroe a pesar de su traición (aunque Medea las simula y las de Deyanira son sinceras); en ambos casos el objeto de la traición es una segunda mujer que, siendo más joven, está llamada a ocupar el lugar de la esposa legítima en la cama y en el hogar. Es cierto que la traición de Jasón es mucho más grave

⁵⁰⁸ Resultaría extraño decir que el centauro “traiciona” a Deyanira pues, como la propia Deyanira mostrará, eran muy escasas las expectativas que *legítimamente* podía formar sobre sus palabras, y su confianza en él fue más un vicio epistémico que una virtud de Deyanira.

⁵⁰⁹ Son varios los estudiosos que han visto un cierto paralelismo entre Clitemnestra y Deyanira: cfr. Bowra, 1964, 139; Whitman, 1951, 212ss.

⁵¹⁰ Medea lo dirige a Creonte (Eurip., *Medea*, 292-315).

⁵¹¹ Cfr. Lawrence, 1978, 296.

que la de Heracles, pues el primero se deshace sencillamente de su anterior mujer (olvidando la *charis* debida por tantos servicios que ella le ha prestado), mientras que Deyanira no resultaría expulsada del hogar sino sólo relegada. Pero lo que verdaderamente diferencia a una mujer de otra es, por así decir, su “carácter trágico”: aunque no quepa cuestionar el parecido entre las acciones de Deyanira y de Medea, las emociones que respaldan sus propósitos son opuestas. Al igual que Clitemnestra, Medea concibe su plan para destruir a su marido y a su nueva familia, mientras que en el caso de Deyanira ella no es sino un instrumento del plan de otro, del centauro, para acabar con Heracles. De ahí también las diferencias tan significativas entre las dos tragedias: nada contrasta más que la compasiva acogida de Deyanira a Yole, el inocente objeto de la traición de Heracles, y el regalo envenenado con que Medea asesina a la prometida de Jasón; y los finales también son significativos: Deyanira se suicida incapaz de vivir con su culpa, mientras que Medea escapa hacia el cobijo que previamente se ha preparado, en la corte de Egeo. Algo similar ocurre si se compara la acción de Deyanira con la de Clitemnestra: también ésta había concebido su plan cuidadosamente, y la traición reviste especial gravedad pues se consuma en la propia casa de Agamenón, en unas circunstancias de elemental confianza y seguridad; el castigo, en este caso, también afecta al inocente objeto de la traición del héroe, a Casandra, y, una vez consumada la traición, Clitemnestra tampoco se siente culpable y vive largos y felices años con Egisto. Así, a pesar de las apariencias, en el caso de Deyanira, a diferencia de lo que ocurre con Medea o Clitemnestra, no puede hablarse de una traición propiamente dicha.

Pero Heracles sí traiciona, aunque de una forma peculiar y quizás confusa, a Deyanira, en un sentido importante y aunque no se valga de mentiras, engaños, subterfugios o secretos⁵¹²: como Tecmesa en *Áyax*, Deyanira se lamenta de que Heracles traiciona la *charis* que le debe después de tantos años de paciente y leal

⁵¹² A no ser que, como se comentaba anteriormente, Heracles haya ordenado explícitamente a Licas que mienta a Deyanira. Como el texto no proporciona ninguna vía para aclarar este misterio, me parece del todo ocioso tratar de responder a esta duda.

espera, es decir, no recompensa a Deyanira con trato recíproco al que ésta le dispensa.⁵¹³ Por medio de una amarga ironía lamenta cómo viola Heracles las expectativas puestas en su fidelidad y virtud: Heracles, “el que llamábamos leal y noble” (*ho pistos hemis kagathos kaloumenos*, 540-1). Por otra parte, el final de la obra muestra un Heracles completamente despreocupado e indiferente por la suerte de su mujer, algo que contrasta intensamente con la ansiedad de Deyanira ante cualquier noticia relativa al héroe.⁵¹⁴ Así, cuando creía que Deyanira lo había traicionado se encuentra poseído por una profunda furia vengativa, pero desde el momento en que conoce su inocencia y su desaparición se olvida literalmente de ella y se centra en desentrañar el sentido de los oráculos y en dictar sus últimas disposiciones antes de morir.⁵¹⁵

Pero como ocurre tantas veces con Sófocles, esta tragedia ha sido leída como una tragedia “de destino” y, desde este punto de vista, quizá sería esclarecedor señalar al destino (o las fuerzas daimónicas que gobiernan las vidas humanas, o, por secularizarlo de forma definitiva, sencillamente la implacable *ananke*) como el principal traidor del drama: las tragedias cruzadas de Heracles y Deyanira son una “burla” del destino. Por eso no es extraño que esta tragedia sea una de las que mayor número de ironías de situación contiene. Sin hacer un repaso exhaustivo, se podrían mencionar algunas de las más impactantes. Así, la misma estructura díplica de la obra está al servicio de una de las ironías de situación más elementales: Deyanira causa la muerte de Heracles y la muerte de Heracles causa la de Deyanira sin que éstos lleguen a encontrarse en ningún

⁵¹³ “Lo que sería simple promiscuidad, [Sófocles] lo ha convertido en una falta total de consideración hacia los sentimientos de Deyanira” (López Martínez, 2003, 381)

⁵¹⁴ La profunda solidaridad de Deyanira se expresa al mimetizar la disyuntiva característica del destino de Heracles en su propia vida: “o nos habremos salvado si se salva, o nos perderemos con él” (83-4).

⁵¹⁵ Cabría mencionar otra forma de traición que aparece en esta tragedia: Heracles mata a Ífito a traición (*dolo ekteinen*, 277-8). Esta forma de crimen irrita a Zeus y es lo que explica su servidumbre a Ónfale pues, si hubiera castigado la *hybris* de Eurito en su hijo Ífito públicamente (*enphanos*, 278), no le hubiera castigado de ningún modo. Pero este es un elemento menor en el drama (Lawrence, 1978, 293).

momento a lo largo del drama. Pero también la estructura heterógona de los fines, o las consecuencias no buscadas, no previstas y no previsibles de la acción, desempeña un papel esencial: el resultado de la acción de Deyanira, lejos de reunificar su hogar, lo destruye de forma irreversible. La ironía marca de forma característica cada fase del drama: así, todas las noticias que al inicio se presentan como favorables acaban invirtiéndose de la peor forma posible; el heroico Heracles, vencedor de todo combate, se encuentra completamente vencido, sin mediar pelea, por dos mujeres: por la pasión de Yole y por el engaño de Deyanira. Él mismo, el más noble varón sobre la tierra (811), queda reducido a la debilidad y el lloro propios de mujeres. Él, capaz de enfrentarse a cualquier ser vivo que se le aparezca, muere sin embargo a causa de un muerto. El impacto que producen estas ironías trágicas, y muchas más que van jalonando la obra, como los miedos de Deyanira que, misteriosamente, no se dirigen ni a la sangre de la Hidra ni al engaño del centauro (841-2), se intensifica en buena medida cuando interviene un elemento al que me referiré después: el del conocimiento trágico, es decir, la comprensión tardía y mediada por el sufrimiento de las circunstancias en que se inscriben las vidas de los personajes.

En la burla peculiar del destino sus agentes y voceros, los dioses y los oráculos, desempeñan un papel esencial. Se puede empezar por los oráculos. Su presencia en la obra también suscita un problema relativo a la veracidad: la palabra oracular es ambigua y oscura, pero siempre dice la verdad. No se equivocan ni mienten, pero por medio de verdades formuladas con ambigüedad los oráculos consiguen inducir creencias falsas en sus intérpretes. Al ser, en un sentido especial, veraces, existe una diferencia importante, por ejemplo, en la interpretación errada de Heracles de los oráculos verdaderos de Zeus y la interpretación literal por parte de Deyanira de las palabras de Neso, que eran sencillamente falsas. Así, por medio de los oráculos, y sin recurrir a la mentira, los dioses mantienen engañados a los hombres que, ingenuos, creen conocer algo sobre sus vidas y su porvenir pero están profundamente equivocados: no hay

posibilidad de conocer nada con antelación y la felicidad de que gozan por unos instantes no es sino una ilusión.

En cuanto a los dioses, si los hay que destaquen por su condición traidora éstos son la pareja formada por Eros y Afrodita. Ambos actúan por medio del engaño (*apate*, 500) y la persuasión (*pithe*, 570 y *peitheous*, 661), y por supuesto en silencio (*anaudos*, 860).⁵¹⁶ Aquí esta pareja tiene un papel verdaderamente protagonista: así, según Winnington-Ingram⁵¹⁷, pese a la total desaparición de la protagonista inicial del drama, pese a que trata de dos personajes que jamás llegan a encontrarse, la obra tiene un contenido unitario debido a que su tema es siempre el sexo.⁵¹⁸ Easterling⁵¹⁹ sostiene una tesis parecida, y en su edición de la obra comenta cómo tanto Deyanira como Heracles, e incluso Neso, son víctimas de Eros y Afrodita⁵²⁰, y éstos a su vez no serían sino los instrumentos de Zeus para consumar los destinos de los personajes.⁵²¹ No obstante, desde mi punto de vista sería provechoso detenerse en ver algunas diferencias. Por ejemplo, y pese al

⁵¹⁶ Easterling, 1982, 135 cita a la descripción de Afrodita que aparece en Safo (1.2, “trenzadora de engaños”) y Homero (*Il.*, XIV, 214-7: “y del pecho se desató la recamada correa bordada, donde estaban fabricados todos sus hechizos: allí estaba el amor, allí el deseo, allí la amorosa plática, la seducción que roba el juicio incluso a los muy cuerdos”). Véase también Esposito, 1997, 33: “Tras todos los engaños de esta obra está Eros, destruyendo silenciosamente cada personaje”.

⁵¹⁷ Véase Winnington-Ingram, 1980, 78.

⁵¹⁸ En *ib.*, 75-81 examina detalladamente la motivación sexual de Deyanira, y en *ib.* 81-86 la de Heracles; ambas tragedias, sostiene, son de tipo sexual, y los dos protagonistas son destruidos por Cipris (*ib.*, 86). El veneno, finalmente, deriva también de un conflicto sexual: el intento de Neso de violar a Deyanira y la reacción vengativa de Heracles.

⁵¹⁹ En un bonito artículo: Easterling, 1968.

⁵²⁰ Cfr. Easterling, 1982, 7.

⁵²¹ Por eso se puede decir que fue “Eros, el único de los dioses, lo cegó” (354-5), lo cual no contradice la agencia tanto de Afrodita (cfr. Afrodita como “agente revelado”, *kypris... ephane praktor*, 860-1, verso que, según Easterling, 1968, 61, es un “correctivo a la patente ironía del enunciado anterior de Licias de que Zeus era el agente revelado –*Zeus ... praktor phane*, 251- de la prolongada ausencia de Heracles”) y de Zeus (“y nada hay en esto que no sea Zeus”, 1278).

motivo sexual de fondo que prevalece siempre⁵²², no puede decirse que Deyanira sea víctima de Eros sino que es principalmente víctima del engaño (*ethelge* en 710), de la persuasión (*exepeise*, 1141) de Neso.⁵²³ Ella no está dominada por la pasión erótica, sino que acomete un intento fracasado pero comprensible de recuperar a su marido.⁵²⁴ De ese modo, cabría distinguir entre una fuerza erótica salvaje, amenazadora y destructiva, la que sacude a la bestia salvaje que es el centauro y al incivilizado Heracles⁵²⁵, de esa otra influencia más benigna, más calmada de Eros, que es la que ejerce el dios sobre Deyanira: una influencia por así decir domesticada, que favorece la unidad familiar y, por tanto, la vida en común; una influencia que forma parte de las virtudes domésticas del personaje y que, pese a su error, no la alejan definitivamente del paradigma de la virtud femenina. Así, si cuando proviene de Heracles el amor resulta una fuerza violenta, el amor de Deyanira representa la situación opuesta: ella actúa de acuerdo con las leyes naturales y morales, es compasiva, amigable y gentil⁵²⁶, y sólo por su mala suerte, por su insensata decisión de entrar en un mundo indómito y desconocido, se encuentra en la situación en que la vemos. La traición, pues, no derivaría en este caso del amor sin más, sino sencilla y llanamente del destino y, si se quiere, de la voluntad de otro, de Neso, y del propio Heracles en definitiva.

4. Veracidad y responsabilidad frente a uno mismo

⁵²² De alguna forma, y pese a que en el verso 26 se alude a Zeus *agonios* (“el que dirime los combates”), la única que parece presidir los combates en la tragedia es Afrodita (*mona ... en meso Kypris*, 516).

⁵²³ Otras referencias: en 840 se habla de los dardos engañosos (*doliomytha*) y en 850 de la engañosa (*doilian*) desgracia que se abate sobre Deyanira.

⁵²⁴ Conacher, 1997, 27, 30.

⁵²⁵ En Parca, 1992 se muestra cómo Sófocles representa la experiencia erótica mediante el empleo de imágenes arquetípicas de la naturaleza, y cómo las metáforas de la naturaleza sirven a configurar una caracterización psicológica de los personajes.

⁵²⁶ Cfr. Ryzman, 1993, 77.

4.1. Las condiciones del autoengaño: opacidad mental

La presente tragedia, como ya se ha apuntado, muestra los límites del conocimiento humano y, muy especialmente, la dificultad de ejercer un control efectivo sobre las circunstancias que rodean la acción y la felicidad humana. A este propósito sostiene Roselli⁵²⁷ que “en cada toma de conciencia, a todos los niveles, el comportamiento de alguno de los personajes fracasa en alcanzar su objetivo porque no se guía por criterios de racionalidad verdadera”. Esto lo vemos claramente, respecto a Deyanira, en 586, respecto a Hilo en 940 y respecto a Heracles en 1118: cada uno de ellos, en su debido momento, se da cuenta de que ha juzgado mal. De ese modo, la única opción que cabe es la de un pesimismo epistémico y vital: hay que comprender que el mundo no ofrece ninguna seguridad para el conocimiento (943), que la falta de certezas es general y que afecta, muy en particular, al saber sobre el futuro y a la comunicación humana.

Este marco de pesimismo ético y epistémico es, sin embargo, el mejor marco posible para la reflexión sobre la agencia humana y la responsabilidad y, en concreto, sobre la responsabilidad relativa al propio conocimiento. Una preocupación recurrente en la obra, y que es una preocupación gnoseológica de gran importancia, es la necesidad de obtener criterios claros de veracidad y la imposibilidad de conseguirlos. La veracidad la he entendido como una especie de compromiso con la verdad, lo cual supondría dos dimensiones básicas: una ética, que se correspondería con la sinceridad, la voluntad de transmitir lo que se cree, y otra epistémica, que podría denominarse como fiabilidad, es decir, como la voluntad de que lo que se cree coincida con lo que es o, por así decirlo, de que las creencias estén razonable o máximamente justificadas.⁵²⁸ De ese modo, la transmisión de la información puede fracasar o bien porque el mensajero no sea

⁵²⁷ En Roselli, 1981, 37.

⁵²⁸ Ambas dimensiones se corresponden con las disposiciones o virtudes de la verdad que estudia Williams en Williams, 2002: la Sinceridad (*Sincerity*) y la Exactitud (*Accuracy*).

sincero, o bien porque esté equivocado. En el momento culminante de esta tragedia, el momento que podría denominarse con Lawrence⁵²⁹ como la “crisis epistémica”, se hace patente que la equivocación entraña un fracaso profundo tanto en las condiciones de sinceridad como en las condiciones de fiabilidad o búsqueda de la verdad, y ambas dimensiones terminarán, como se verá a continuación, coincidiendo en un único movimiento: el del autoengaño.

Ya se ha dicho que Deyanira no es sincera con Licas ni, en definitiva, con Heracles. Pero la cuestión que importa abordar ahora es por qué y cómo Deyanira no es sincera tampoco consigo misma: no se permite reconocer el grado de incertidumbre y, sobre todo, de riesgo de la situación en que está a punto de embarcarse. Además, esa falta de sinceridad coincide con una falta esencial de lo que Williams denomina *Accuracy*: una voluntad de establecer y formular clara y exactamente la verdad. Y tanto su falta de sinceridad como su falta de interés por la verdad coinciden y configuran un instante psicológico particular: el del autoengaño. Pero antes de analizar detalladamente cómo puede funcionar este proceso hay que detenerse en algunos detalles preliminares.

En primer lugar, cabría preguntarse si Deyanira es sincera con Licas en el momento previo al uso del filtro, cuando le revela la verdad sobre Heracles y Yole (453-5) y ella reacciona de forma prudente y comprensiva. Es una pregunta que podemos hacernos, pero no está claro cómo podría valorarse su respuesta. También podríamos preguntarnos si Deyanira es sincera en el momento en que prepara el unguento: puede ser que, después de todo, su aparente congoja no sea sino una simulación muy bien lograda. Esta posibilidad, sin embargo, cabe descartarla debido a su posterior suicidio: esa forma de asumir la responsabilidad de su propio error denota un carácter contradictorio con la naturaleza traicionera de una Clitemnestra. Pero, si es sincera, todavía podría preguntarse si no está equivocada: si no quiere, después de todo, vengar la inmerecida falta de *charis* de

⁵²⁹ Cfr. Lawrence, 1978, 297.

Heracles para con ella. En efecto, como ya sabemos desde Freud, si no antes, nuestra mente es opaca para nosotros mismos, y el conocimiento que tenemos de nuestros propios deseos y emociones admite grados muy diversos: entre la completa inconciencia y la conciencia plena existe todo un abanico de momentos psicológicos, y la mayoría de las veces esos momentos son cambiantes y movedizos. Esta concepción de la mente como un espacio a veces transparente, a veces traslúcido, pero a veces completamente opaco para el propio sujeto será básica en lo que sigue, pero no estoy segura de que contribuya significativamente a resolver el problema de si Deyanira está o no al corriente de cuáles son sus propios estados mentales y emocionales. Así, Scott⁵³⁰ explora cuáles eran los motivos reales de Deyanira, y su tesis es que ella sólo conoce su disposición amorosa respecto a Heracles, pero desconoce que a la vez, y con razón, está furiosa por su falta de sensibilidad y de reciprocidad. Scott insiste en que el conocimiento de nosotros mismos, de nuestra mente y de nuestra propia percepción de la realidad no es simplemente cuestión de todo o nada, de completa conciencia o completa inconciencia, de querer o no querer; que entre evadirse de la realidad y afrontarla abiertamente existen numerosas posibilidades intermedias. En este contexto Scott lanza la atrevida hipótesis (que apunala con numerosas referencias textuales) de que los motivos de fondo de Deyanira son desconocidos para la propia Deyanira, y el conocimiento de dichos motivos deviene consciente de forma gradual. Además, los diferentes grados en que se toma conciencia de la propia situación dependen, en buena medida, de los propios intereses del que inicia la exploración, y a esta forma peculiar de (digámoslo ya) autoengaño Scott se refiere con la expresión tomada del psicoanalista J. Steiner: “volver un ojo ciego” (*turning a blind eye*, que podría traducirse también como “hacer la vista gorda”). De ese modo, Deyanira es sincera cuando conversa con Licas sobre la omnipotencia de Eros y la necesidad de comprender a Heracles; también lo es cuando se excusa y se lamenta por su

⁵³⁰ Cfr. Scott, 1997.

error ante el Coro; pero en estas ocasiones *está equivocada*. Por más que lo haya negado y que *se* lo haya negado, Deyanira está furiosa contra Heracles⁵³¹, y su rechazo de su propia ira, una reacción tan natural en sus condiciones, no es sino una forma de autocontrol, una forma de represión de sentimientos que ella misma considera inaceptables (552-3) y que amenazan su propia autoconcepción, su virtud, su integración psicológica y su tranquilidad mental. Scott proporciona algunos ejemplos originales y convincentes⁵³², y se fija de manera especial en el modo en que ella describe ese “penoso remedio” que va a emplear para atraerse de nuevo a Heracles. Sin embargo, que en este momento Deyanira se autoengaño no es sino una prueba de que en realidad *quiere* que el unguento funcione tal como ella, como resultado del autoengaño, *cree* que debe funcionar. Si es verdad que Deyanira se engaña para convencerse de que el talismán funcionará no puede decirse entonces que *en realidad* no quiere que funcione. De hecho, es precisamente *porque* no funciona por lo que termina suicidándose. Si realmente éste era el resultado que se proponía, si Deyanira hubiera podido regocijarse con la muerte violenta de Heracles, no queda claro por qué, tras haber cumplido su “verdadero” objetivo, se siente tan desgraciada; por qué no hace como Clitemnestra, tratar de aprovechar la circunstancia y seguir viviendo sin Heracles; por qué emprende la penosa vía del suicidio. Aunque desde mi punto de vista resulta profundamente paradójico sostener que Deyanira en realidad quería la muerte de Heracles, los elementos que permitían construir esta curiosa hipótesis,

⁵³¹ Cfr. Scott, 1997, 35ss y Kamerbeek *ad* 445-8: “¿Nos engañamos si escuchamos una cierta represión mental en estas desagradables aliteraciones de *ê*?” Véase también Lawrence, 1978, 297, quien sostiene que su compasión por Yole, su generosa acogida y su disposición comprensiva hacia Heracles no eliminan sus celos; yo, sin embargo, no creo que se trate de “celos” tal y como hoy los entendemos, es decir, como un derivado de la pretensión de exclusividad que forma parte de nuestra forma de concebir y de vivir el amor (al respecto véase Paz, 2000, 117-9).

⁵³² Véase, p.ej., en la página 41, su mención del oxímoron *remedio penoso*, o su interpretación de la salida silenciosa de Deyanira, sin justificarse ante Hilo, por haber estado latente su deseo de vengarse de Heracles (pág. 47): Deyanira no soporta que Hilo desvele tan claramente los motivos que ella misma se ocultaba y que arrojan una imagen tan inaceptable de sí misma. También se detiene a examinar el verso 543, donde Deyanira sostiene que no podría comprender cómo está enfadada con Heracles (lo cual no es incompatible con, y podría derivarse de, que esté realmente enfadada).

una concepción de la mente en la que la perspectiva de primera persona carece de una autoridad privilegiada, en que el sujeto no goza de un acceso especial a su propio mundo mental, será fundamental para explorar cómo funciona efectivamente el autoengaño.

4.2. *El mecanismo*⁵³³ *del autoengaño*

Así pues se puede sostener que Deyanira creía realmente que podría usar el filtro para atraerse a Heracles; que su intención (oculta o manifiesta) no era vengar su traición sino atraerlo de nuevo a su lecho; que era honrada y veraz, y que tampoco estaba equivocada cuando ante Licas se mostraba comprensiva por esa pasión que Heracles sentía por Yole. Así, puede decirse que, cuando recibe esa noticia “Deyanira todavía trata de hacerse creer que la situación es, en resumidas cuentas, tolerable para la mujer que cree ser”.⁵³⁴ Y lo que ocurre en el momento en que Deyanira se decide a diseñar una contraofensiva, a emplear el filtro que le dio el centauro, es que toma las palabras de Neso como si tuvieran una autoridad fuera de toda duda, y con la misma fidelidad que ella sigue sus instrucciones se las trasmite a Licas para que las siga a su vez Heracles.⁵³⁵ Esta ingenuidad de Deyanira es esencial para que se cumpla el plan del centauro, pero también para que fracasen las expectativas de Deyanira. ¿Cómo puede ser que Deyanira se muestre tan ingenua? En efecto, ella parecía vivir en un mundo donde la mentira no tenía cabida: aunque pregunta a sus informadores por sus

⁵³³ Aquí empleo “mecanismo” en el sentido técnico según el cual en ciencias sociales y humanas no pueden encontrarse teorías generales operativas, pero los procesos pueden describirse mediante “mecanismos” que resultan explicativos pero que no tienen capacidad predictiva y, por tanto, tampoco son falsables (lo que no significa que sean infalibles: pueden mostrarse irrelevantes o carentes de potencia explicativa). Sobre los mecanismos véase Elster, 1996, cap.1 y 2002, cap.1.

⁵³⁴ Cfr. Winnington-Ingram, 1980, 77. Aquí Winnington-Ingram se refiere a Webster (1936, 16), quien sostiene que “ella habla con una sabiduría que supera su fuerza” y a Gelli (1972, 61), para quien “por el momento, Deyanira cree que puede manejar la situación”.

⁵³⁵ Cfr. Roselli 1981, 24.

fuentes de conocimiento, nunca se plantea si sus informadores le mienten o le ocultan algo. Pero una vez descubierto el engaño de Licas ya no es sostenible esta imagen arcádica del mundo: como se dijo antes, su mundo de confianza elemental se había quebrado, y ya no era posible reconstruirlo. Por la escena de los mensajeros, ya debía saber que la verdad de los discursos se sostiene públicamente gracias a la presencia de diferentes testigos, y ya sabe que no debe confiar espontáneamente en un discurso para el que no hay testigos que puedan refrendarlo. A pesar de todo, Deyanira no se cuestiona si las palabras del centauro son veraces. Su pensamiento no se detiene en el que debería ser su objeto de interés verdadero y genuino: interpretar correctamente el sentido y la intención precisa de las palabras de Neso. Y en efecto asaltan su mente las razones de Neso para ser veraz con ella sólo a la vista del vellón de lana consumido: sólo en ese momento Deyanira alcanza un conocimiento crítico y reflexivo, pero también profundamente desesperanzador; se trata de un conocimiento que “sólo abre una vía al suicidio”.⁵³⁶ La pregunta clave será aquí: ¿cómo es posible que no se cuestione la veracidad del centauro sino cuando ya es demasiado tarde, cuando Deyanira ve el efecto que causa el veneno en el vellón de lana? ¿Cómo es posible que no aplique su capacidad de pensamiento crítico sobre el discurso de Neso sino después de haber tomado una decisión tan arriesgada?

Cuando Deyanira repara en su error, lamenta haber actuado precipitadamente: así, en 669 reconoce haber actuado a oscuras (*prothymian adelon*; cfr. 671ss), sin tener en cuenta ni los oráculos ni su propia *gnome*. En primer lugar, tendría que haber dudado de su plan desde el momento en que entraba en contradicción con una de sus creencias más elementales: si sabe y acepta que no puede luchar contra Eros, que es invencible (439-42), no se comprende por qué después trata de intervenir en el orden natural de las cosas, de oponerse a la voluntad de Eros y, aun sabiendo que es por principio imposible, hacerse la

⁵³⁶ Cfr. *ib.*, 25.

ilusión de que su plan va a triunfar. Obviamente, Deyanira *tendría* que haberlo pensado, y este tipo de consideraciones *tendrían* que haber contribuido a disuadirla de todo intento. Sin embargo, no es aquí donde reside la clave de su autoengaño. Para comprenderlo hay que volver a la imagen de la mente que anteriormente se ha mencionado a propósito de la tesis de Scott, a saber, una imagen según la cual entre asumir la realidad tal como es y evadirse completamente de ella opera una gama amplia y cambiante de falsas representaciones, interpretaciones equívocas, distorsiones y autoocultamientos. Así, aunque *después* Deyanira se da cuenta de que *era obvio* que tenía que haberse cuestionado la veracidad del centauro y la fiabilidad del filtro, en el momento de tomar la decisión se puso en marcha un mecanismo (el autoengaño) que le impidió percibir con claridad o detenerse a pensar eso que ella ya sabía. Lo que habría que explorar a continuación es cómo funciona este mecanismo.

En primer lugar, hay que subrayar que Deyanira había dispuesto de tiempo de sobra⁵³⁷ para pensar sobre el regalo del centauro. No me refiero a pensar en la veracidad de Neso, pues se puede suponer que hasta el momento en que comienza el drama Deyanira había vivido en un mundo donde la confianza era un bien comúnmente compartido. Lo que podía haber considerado es si algo tan extraño como un filtro mágico podía funcionar realmente; si las palabras de Neso eran fiables, si acaso no estaba equivocado sobre los efectos sorprendentes del ungüento. Que, pese al tiempo transcurrido, no ha puesto a prueba el filtro es evidente por lo que ella misma dice. Pero en el drama, Deyanira sabe que se encuentra en un mundo donde el engaño y la ocultación son formas habituales de comunicación, recursos de los que se sirven incluso las personas de confianza o las personas que, como Licas, se hallan comprometidas profesionalmente con la verdad. En este mundo, que es el mundo en que vivimos, detenerse a considerar las palabras de un amigo puede ser impertinente (y puede no serlo), pero

⁵³⁷ Así lo indican las expresiones *palaion* y *archaion* en 555; por lo que sabemos, el episodio del centauro ocurrió hace ya mucho tiempo, cuando Deyanira y Heracles eran una pareja de recién casados.

cuestionar la sinceridad de los enemigos parece una necesidad obvia. Especialmente si estas palabras se transmiten de forma privada o secreta. Ni siquiera era preciso que obtuviera nueva evidencia sobre el centauro: como se ve después, con la que tenía le bastaba para cuestionar su veracidad. Así, en la tragedia es obvio que Deyanira tenía razones para indagar si las palabras del centauro eran sinceras y, sin embargo, sólo después de haberse servido de ellas se le ocurre que tenía que haberlo hecho. Todas esas razones salen a la luz entre 706 y 718, y todas son razones que Deyanira tenía *ya*: en primer lugar, se trata del regalo de una bestia salvaje (*ther*, 556, 680, 708) que además está muriendo debido a las flechas de Heracles y, en última instancia, a causa de ella misma (558, 708-10). Por otro lado, las flechas tienen el veneno de la sangre de la Hidra, cuyo efecto mortífero es bien conocido (573-4, 714-6). Neso no tiene ningún motivo para favorecer a la pareja formada por Deyanira y Heracles (570-1) y sí para vengarse de ellos, especialmente de este último. La pregunta es obvia: ¿por qué no acuden a su mente todas estas razones en el momento en que delibera para tomar su decisión?

Según la interpretación clásica del autoengaño,⁵³⁸ una interpretación que también se basa en una concepción de la mente como un territorio opaco⁵³⁹, cambiante y complejo, compuesto de partes que se solapan e interfieren entre sí, la creencia que resulta del proceso de autoengañarse está causada por la creencia contraria. Por ejemplo, un hombre cree que es calvo, pero no quiere serlo y no conoce ningún procedimiento para evitarlo. Si el autoengaño triunfa entonces la creencia misma de que es calvo causará su creencia de que no lo es. Esta explicación del autoengaño plantea algunos enigmas importantes. Por un lado está lo que se denomina “paradoja estática”, que consiste en que al aceptar el autoengaño nos vemos obligados a pensar que el sujeto alberga simultáneamente

⁵³⁸ Davidson, 1985, 1986, 1990 y 1998. Pears, 1984 también aboga fuertemente por la concepción de la mente dividida.

⁵³⁹ Así se expresa González Marín: “El autoengaño es un fenómeno de opacidad”.

creencias contradictorias.⁵⁴⁰ Que alguien albergue dos creencias contradictorias de forma simultánea parece violar un principio básico de la lógica y, por tanto, de la inteligibilidad del pensamiento y el lenguaje, a saber el principio de no contradicción. Esta paradoja, sin embargo, puede disolverse si contamos con una concepción de la mente como la que ya se ha propuesto aquí: un territorio opaco, escindido, complejo.⁵⁴¹ Es inteligible que alguien posea creencias contradictorias simultáneamente sin que las dos se hagan conscientes o, por decirlo así, se actualicen en la mente al mismo tiempo, de igual modo que es posible, valga la comparación, tener en una misma biblioteca un volumen de *El manifiesto comunista* y otro de *La riqueza de las naciones* sin que por ello tenga que venirse la estantería abajo. Podemos tomar un volumen, consultarlo, dejarlo en su sitio y, después, hacer lo mismo con el otro. En nuestro salón podemos tener, una al lado de otra, una revista de astrofísica y otra de horóscopos, y también la *Biblia* junto con el *Origen de las especies*. En este sentido puede ser útil emplear la diferencia que propone Rey⁵⁴² entre creencias “centrales” y creencias de las que el agente es consciente (*avowed*), siendo estas últimas creencias contrarias a alguna creencia central y que el sujeto no quiere tener. Una creencia puede desempeñar un papel activo en nuestro razonamiento y, en general, en nuestro comportamiento sin que la reconozcamos de forma explícita, y puede incluso ser incompatible con otra creencia que mantenemos de forma abierta y consciente. Así, por lo que hace a la paradoja estática, ésta resulta menos paradójica si consideramos que podemos sostener creencias contradictorias simultáneamente, pues no siempre somos plenamente conscientes de todas las creencias que albergamos ni las actualizamos todas al mismo tiempo.

⁵⁴⁰ Mele, 1987, 125-6.

⁵⁴¹ Mele, 1987, cap.6 y 10 presenta algunas críticas agudas contra la idea de la mente dividida y su pertinencia para explicar el autoengaño.

⁵⁴² En Rey, 1998.

Esto en lo que hace a la paradoja estática. Pero en la explicación clásica del autoengaño surge también una paradoja dinámica o “estratégica”, a saber: para que un sujeto engañe a otro es preciso que quien es objeto del engaño no conozca la intención engañosa de la otra parte. Y, por otro lado, para que el engaño sea un engaño propiamente dicho, y no una mera equivocación, es preciso que el sujeto que se dispone a engañar tenga el propósito de hacerlo. Cuando una acción, la que sea, se ejerce reflexivamente, es obvio que se han de perder algunas de sus características habituales: no entendemos igual lesionar a alguien que autolesionarse, ni aburrir a alguien que aburrirse. En este caso, también es preciso explorar las diferencias entre engañar a otro y engañarse a uno mismo: habría que explicar cómo es posible que el sujeto que engaña esconda su propósito engañoso al objeto del engaño, pues en estos casos sujeto y objeto coinciden en el mismo individuo. Y si el autoengaño es en algún sentido intencional, habría que explicar cómo es posible que tenga éxito el proceso de inducir en uno mismo una creencia cuando es a todas luces imposible formarse una creencia “a capricho”.⁵⁴³ En efecto, no podemos creer algo sólo como resultado de habérselo propuesto: si creemos algo necesitamos creer también que tenemos evidencia independiente de nuestra voluntad para creerlo o, en caso de que no la tengamos, olvidar cuál fue el mecanismo por el que adquirimos esa creencia. Pero, por desgracia, con el olvido ocurre algo parecido a lo que sucede con la creencia: que sólo aparece como un subproducto, es decir, que sólo puede inducirse indirectamente y nunca como resultado de una decisión consciente.⁵⁴⁴ El autoengaño es, pues, un fenómeno de doble autoocultación: por un lado, se oculta una creencia, a saber aquella que, si se cumple felizmente el autoengaño, resultará negada; por otro, se oculta el proceso o la estrategia mediante la cual se cumple el engaño. De ese modo, para que el autoengaño se cumpla, el propósito del sujeto de “autoengañarse” tiene que resultarle tan desconocido y extraño

⁵⁴³ Williams, 1973, 67-94.

⁵⁴⁴ Véase Elster, 1997, 84-95.

como la propia creencia que motiva el proceso.⁵⁴⁵ Una forma posible de explicar cómo puede ser exitoso el autoengaño, un mecanismo del que habla Mele⁵⁴⁶, es mostrar cómo en realidad el agente no tiene *la intención* de engañarse pero su razonamiento está sesgado por su deseo, del mismo modo que nuestro razonar cotidiano se ve afectado por sesgos cuyo origen no está en las motivaciones más o menos ocultas del sujeto cognoscente sino, por así decir, en tendencias que forman parte de la estructura de la propia mente.⁵⁴⁷ De ese modo, el autoengaño se concebiría como una autoinducción de creencias irracionales motivadas por el deseo del agente. En general, los sesgos propios de un comportamiento autoengañoso serían aquellos derivados de una atención y gestión de la evidencia de forma que ésta resulte siempre favorable o, cuanto menos, minimice o menoscabe la desfavorable. Sin embargo, aunque el enfoque de Mele es profundamente esclarecedor para comprender los mecanismos que ponemos en marcha para sesgar nuestras creencias en la dirección que nos interesa, sin embargo me parece que todavía hay que enfatizar, como hacen Davidson y otros autores⁵⁴⁸, el papel que “la intención”, por más oculta que ésta sea, cumple en la puesta en marcha de esos mecanismos: para diferenciar entre el mero optimismo, el pensamiento desiderativo y el autoengaño propiamente dicho, es preciso a) que exista un intercambio de creencias contradictorias entre sí y b) que el

⁵⁴⁵ Aquí yo me alejaría en cierto modo de la postura de Davidson en 1986, 89-90: “el estado que motiva el autoengaño y el estado que éste produce coexisten; en el caso de autoengaño más claro, la creencia de que *p* no sólo causa una creencia que niega *p*, sino que la sustenta. Los casos básicos de autoengaño exigen que Carlos sea consciente de que su evidencia favorece la creencia de que va a fracasar, pues es la *conciencia* de este hecho lo que motiva sus esfuerzos para deshacerse del miedo de que va a fracasar” (la cursiva es mía).

⁵⁴⁶ Véase 1987, 1998, 2000.

⁵⁴⁷ Estos sesgos han sido estudiados detenidamente por Nisbett y Ros (1980) y ampliamente estudiados por Mele (1987, 144-5; 1998, 40-1), y pueden resumirse en: tendencia a considerar más relevante la información más llamativa, sesgo derivado de la disponibilidad heurística, tendencia a confirmar creencias previas y tendencia a encontrar explicaciones causales.

⁵⁴⁸ Véase p.ej., Rorty, 1988, Pears, 1984 y 1986 o Talbott, 1995.

comportamiento autoengañoso del sujeto tenga como objetivo (implícito o inconsciente) sustituir unas creencias por las otras.

Así, la explicación clásica del mecanismo del autoengaño puede resultar satisfactoria cuando el autoengaño tiene que ver con circunstancias que el sujeto de conocimiento no puede alterar: no puede cambiar el mundo pero puede cambiar el impacto que tiene sobre su espíritu si cambia sus creencias sobre él. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, es decir, en la falsa seguridad con que Deyanira se decide a emplear, sin más experiencia, el filtro, la creencia que constituye el contenido del autoengaño no se refiere a un aspecto determinado del mundo, a un rasgo del mundo *tal como es*, sino a un estado de cosas que se producirá en el futuro. Se trata de creencias sobre las que el agente basa su decisión y, por tanto, el carácter engañoso de las mismas tiene un sentido no sólo epistémico sino también, y fundamentalmente, práctico. Como trataré de mostrar a continuación, la proyección al futuro y su vinculación con la práctica hacen que el caso del autoengaño de Deyanira presente algunas desviaciones respecto al modelo tradicional del mecanismo del autoengaño. Pero creo que, por otra parte, su caso nos ayuda también a advertir que el autoengaño tiene que ver no sólo con creencias sino también, y fundamentalmente, con nuestras actitudes respecto a las creencias que albergamos y con su estatus epistémico. Trataré de mostrar que en el caso de Deyanira no es tanto la creencia de que *p* lo que motiva su creencia de que *no p*, sino que su sospecha de que *puede que p* es lo que motiva su certeza en que *seguro que p*.

En el caso de Deyanira, la creencia de que el centauro le había mentado, o la creencia correspondiente de que el ungüento no tenía por qué funcionar como el centauro aseguraba que funcionaría, no puede ser la causa de su creencia de que seguro que funcionará (que conlleva la creencia implícita y nunca hecha consciente de que el centauro era sincero). Y si *no* es la creencia de que el ungüento no funcionará lo que *causa* su creencia de que sí funcionará es porque si Deyanira se permitiera la más ligera sospecha de lo que después ocurre, por más débil que fuera, no parece que se hubiera decidido a emplear el ungüento. Lo que

causa su fe (puede decirse así) en el ungüento es su intenso deseo de que funcione. No obstante, no creo que se trate de un mero caso de pensamiento desiderativo: lo es también, como lo es el pensamiento siempre esperanzado del Coro, pero es fundamentalmente una forma de autoengaño. Y es una forma de engaño porque aquí lo importante no es sólo que Deyanira adquiere una seguridad, una confianza injustificada en el ungüento, sino que la forma de obtenerla tiene que ver, de algún modo, con su voluntad de obviar toda incertidumbre. En su caso, el engaño consiste en presentar (o, más bien, en presentarse) una determinada situación de riesgo como una situación de *mera* incertidumbre o, incluso, como una situación que no *merece* una inversión considerable de tiempo y esfuerzo para explorar en qué consistiría su riesgo o su incertidumbre. Es un engaño porque la situación *sí* requiere hacer esa inversión, y porque es la voluntad de Deyanira lo que impide que se considere desde ese prisma; el engaño viene determinado por la voluntad de Deyanira de creer que las circunstancias no requieren poner a prueba el ungüento, porque sencillamente “parece que se puede creer”. El engaño, pues, no consiste en provocar una creencia determinada (“el filtro funcionará”) a partir de la creencia contraria (“el filtro no funcionará”), sino en bloquear toda sospecha (la creencia de que “es posible que el filtro no funcione”) para bloquear así toda investigación sobre el asunto, tanto en lo que hace a la veracidad del centauro (¿qué razones tenía el centauro para ser franco? ¿se proponía algo diferente a lo que manifestaba?), como en lo que concierne a la adecuación de sus palabras a la verdad (¿cómo actúa el filtro sobre cualquier otra cosa?). Porque, de haber albergado la creencia (y no la sospecha, como trato de mostrar aquí) de que el ungüento no iba a funcionar, probablemente la reacción hubiera sido la contraria: habría puesto más cuidado en investigar el funcionamiento del hechizo. Pero Deyanira se asegura con bastante astucia de que dicho bloqueo a la investigación se produzca exitosamente: en lugar de confiar su secreto a alguien más experimentado y viejo que ella, se abre a un grupo de jóvenes traquinias cuyo conocimiento de la vida es muy limitado. Sabemos, por ejemplo, que Deyanira puede contar con los sabios

consejos de su nodriza, pero curiosamente la nodriza no se encuentra presente cuando Deyanira traza su plan. No es, como ya se ha venido anticipando, la clásica heroína sofóclea ensimismada y profundamente obstinada: está abierta a escuchar consejos y advertencias. Sin embargo, como se ha visto, nada tienen que ver los sabios consejos de la vieja y curtida nodriza (49-60) con los que provienen de las jóvenes, irreflexivas y optimistas traquinias del Coro. En todo caso, es significativo que la pregunta trágica por excelencia (que es también la pregunta moral por excelencia: *ti chre poein, gynaikeis*; 385) no sea dirigida a su propio interior sino a las jóvenes que presencian su debate que, en este caso, no es meramente un debate interno sino una exteriorización de su propia turbación. El Coro es pues depositario de la confianza de Deyanira. Y no es que no deba confiar en el Coro, sino que, como parece obvio, no debía hacerlo *en ese asunto determinado*. Por otro lado, como ha resultado evidente a partir del engaño de Licas, un engaño que sale a la luz gracias a la presencia de testigos, Deyanira debe saber, pero olvida, que es prudente desconfiar de los discursos estrictamente privados; por tanto, y aunque sólo fuera por eso, no debía confiar, *al menos en principio*, en las palabras de Neso. Pero por otra parte, el modo en que el coro y Deyanira sopesan la fiabilidad del unguento es tramposo: al coro le parece (*dokeis*, 589) que si Deyanira confía (*pistis*) en ello su decisión entonces ésta es correcta. Y la *pistis* de Deyanira es sencillamente que parece creíble (*hos to men dokein enesti*), aunque no lo ha experimentado (*peira d'ou prosomilesa po*, 590-1⁵⁴⁹). El Coro subraya entonces que para tener conocimiento (*gnoma*) es preciso experimentar (*peiomene*, 592-3).⁵⁵⁰ Y aquí es donde Deyanira se muestra especialmente incauta: el tiempo apremia, Licas está a punto de partir y no hay tiempo para experimentar; la *prueba*, pues, se hará sobre la piel de Heracles. Lo cual no es otra cosa que utilizar el unguento sin tener prueba alguna de su adecuado funcionamiento. No la hace

⁵⁴⁹ Kamerbeek *ad* 591 se refiere al conocimiento íntimo que sólo deriva de la experiencia.

⁵⁵⁰ Además lo hace mediante una oración adversativa (*all'...*, 592), lo cual conlleva una oposición, por más débil que sea o por más que Deyanira la ignore, a la pretensión de Deyanira de que se puede creer aunque no lo haya puesto a prueba.

porque no sospecha del centauro: considera, sin ninguna razón para ello, que Neso es un informador fiable. Pero, si hubiera realizado la prueba, habría *visto* el efecto corrosivo del unguento.⁵⁵¹ No obstante, ¿qué hubiera ocurrido en este caso? Si Deyanira hubiera hecho la prueba, si hubiera visto el dañino efecto del unguento *antes* de servirse de él, entonces se habría encontrado en una situación aporética. O bien tendría que haber renunciado a servirse del filtro y haber aceptado, sin más, ser relegada en su propia casa por otra más joven -haber renunciado, sencillamente, al escaso placer que le está permitido en su vida de mujer que rebosa virtudes domésticas- o bien tendría que haber decidido asumir el riesgo, que en ese caso podría evaluar adecuadamente: sabiendo que es muy probable que el centauro la hubiera engañado, y habiendo visto que el filtro tiene efectos destructivos sobre los vellones de lana, podría aun así haberse decidido a servirse de él en la idea de que es su única alternativa para evitar un futuro desgraciado. Posiblemente, si Deyanira no se hubiera autoengañado el resultado hubiera sido el mismo, pero su sentimiento de culpa, de haber cometido un grave error además de un daño irreparable, no habría existido. Así, en una situación en que la única alternativa disponible es también una alternativa que *en realidad* tampoco lo es, el autoengaño de Deyanira se dirige a disfrazar esta situación aporética de una seguridad injustificada, una seguridad que no se sustenta en la evidencia disponible pero que está motivada por sus deseos. Y esta falsa seguridad es alimentada voluntariamente, que no deliberadamente, por Deyanira: no sólo en el sentido trivial en que es alimentada por sus actos *intencionales*, sino en el sentido más elemental de que tiene su origen en sus deseos.

En resumen, lo que me parece que hace peculiar e interesante el autoengaño de Deyanira es, por un lado, que ha de considerarse un autoengaño propiamente dicho y no un mero caso de pensamiento desiderativo, pues existe una creencia de primer orden que causa malestar, y ese malestar desaparece

⁵⁵¹ Lawrence, 1978, 297.

porque esa creencia causa una creencia de segundo orden que es contraria a la primera y, por tanto, la primera se retrae hacia una región de la mente que permanece inaccesible. Y existe, pues, un autoengaño porque toda la información relevante para destruir la creencia que es resultado del autoengaño estaba ya presente en la mente de Deyanira, aunque ella no haga explícita esa información sino después. Pero el contenido de esa “creencia” que causa la creencia contraria no es, como en los casos escolares de autoengaño, una creencia relativa a un determinado estado de cosas que no se puede cambiar, sino al estado de cosas que se producirá como resultado de la acción que está a punto de emprender el sujeto de autoengaño. El autoengaño afecta, pues, no tanto a las creencias del sujeto sino fundamentalmente a su actitud frente a ellas: convierte la sospecha en seguridad, y oculta al agente el carácter temerario de la acción que está a punto de emprender. Si se quiere, podría decirse que la creencia “es probable que no funcione” causa la creencia contraria “es seguro que funcionará (no hay motivo para dudar de que funcione)”, pero lo que me interesa destacar es que en su caso el autoengaño de Deyanira afecta al valor modal de sus creencias, y esto es lo que me parece más original y esclarecedor. Por otra parte, aquí el autoengaño viene a socorrer a un agente que se encuentra con que no tiene más alternativas que hacer lo que finalmente hace: si el autoengaño funciona no es porque finalmente Deyanira se decide a valerse del filtro, sino porque lo hace, por así decir, de buena fe.

4.3. Autoengaño y responsabilidad

El autoengaño plantea un doble problema ético: por un lado, se trata de una falta a la veracidad; por otro, se trata de una falta posiblemente culpable a la verdad. En un caso es un problema de responsabilidad o de honorabilidad frente a uno mismo, pero indagaré poco en ello; en el otro se trata de un problema de responsabilidad epistémica y, en definitiva, de un problema de responsabilidad moral. Así, como se decía antes, en el momento del autoengaño se muestran a un tiempo fallidas las dos dimensiones que interesan a la verdad: por un lado el

autoengaño entraña un fracaso de la sinceridad (debida a uno mismo), y por otro entraña un fracaso en la voluntad de establecer fiel y exactamente, “honorablemente” (por decirlo como lo haría Henry James) la verdad. En lo que toca al primer caso, el autoengaño de Deyanira suscita un problema ético por lo que tiene de engaño (pues el engaño de por sí suscita este tipo de problemas). De ese modo, se podría decir que, en la medida en que Deyanira perpetra un engaño, cree obtener algún provecho del mismo, a saber, poder apelar a su único recurso disponible para cambiar el curso de los acontecimientos; y, de hecho, en cierto modo lo obtiene, pues recurre al filtro con toda tranquilidad. Pero, en la medida en que es víctima del engaño, Deyanira sale perjudicada, y esto es evidente porque ha producido una situación mucho peor que aquella en la que se encontraba, y ha producido esta situación gracias al autoengaño mismo: a que su seguridad no estaba justificada.

Como se decía antes, a diferencia de otros casos de autoengaño, y más allá del hecho de que el engaño mismo suscita problemas éticos importantes, el autoengaño plantea un problema relativo a la responsabilidad epistémica y, decía, a la responsabilidad moral en general. En efecto, en este caso tiene una importancia ética elemental puesto que el engaño se produce en un marco de deliberación, es decir, en el contexto del examen reflexivo de las razones y los medios para actuar. Si indagamos en por qué el proceso de formación de creencias de Deyanira es irracional es, en definitiva, porque tomó una decisión a todas luces irracional. Vistas bajo este prisma, las cuestiones de la honorabilidad (llámese así, definitivamente) y de la responsabilidad epistémica adquieren, pues, una relevancia especial. Dejando a un lado el problema general de si tenemos el *deber moral* de ser sinceros⁵⁵², o de si *tenemos que ser* virtuosos epistémicos, en esta situación concreta tanto la sinceridad como la virtud epistémica (de hecho, la sinceridad es una virtud *también* epistémica) parecen ser requisitos indispensables. Es decir, en una deliberación es especialmente importante que las creencias en

⁵⁵² Este es el tema principal de la tragedia de *Filoctetes*. Véase *Intermezzo I*.

que se base la decisión sean máximamente veraces y fiables. Quizás en un contexto deliberativo lo que exigimos del agente es que agote los procedimientos para obtener información relevante y, de no hacerlo, quizás le atribuiríamos responsabilidad por no haberlo hecho. Pero en las situaciones de decisión tampoco se pueden agotar los recursos de adquisición de información: a veces, como en este caso, hay que tomar una decisión urgente y, en casi todos los casos, la decisión no puede dejar de ser una decisión trágica. Esto no elimina la responsabilidad del agente por lo que hace, ni siquiera en el caso de un autoengaño⁵⁵³, pero nos permite comprender algunos problemas ineliminables de la toma de decisión. No podemos, en efecto, comprobar las bases o justificaciones de todo lo que estamos dispuestos a creer: parece que tiene que establecerse una economía de la creencia y que la responsabilidad epistémica tal como, por ejemplo, la entendía Clifford⁵⁵⁴, puede volverse un instrumento de valoración inútil y psicológicamente poco verosímil. *De hecho* esta economía funciona, y en general *favorece* la toma de decisiones: la simplifica, la agiliza, la hace posible en definitiva.⁵⁵⁵ La confianza es, en buena medida, una forma de economía epistémica, (de “reducción de la complejidad”, como sostiene Luhmann⁵⁵⁶), y en general funciona; por eso amplía nuestra capacidad de acción en el presente hacia un futuro incierto. Pero lo que funciona en general no tiene por qué funcionar en cada uno de los casos en que se aplica: basta con que

⁵⁵³ Este problema se lo plantea Mele en 1987, 126.

⁵⁵⁴ Cfr. Clifford y James, 2003.

⁵⁵⁵ Uno de los mecanismos más apreciables en este sentido es lo que Bach (1984) describe como “razonamiento por defecto”: cotidianamente, nos servimos de “categorías excluyentes” (como “eso es absurdo”, “es increíble”, “es ridículo”, etc) que nos evitan tomar en consideración numerosas cuestiones y, de ese modo, economizamos enormemente nuestra energía epistémica. En general hacemos un buen uso de estas categorías. Como dice en otro lugar (1998, 171), “el conservadurismo epistémico tiene sus virtudes”.

⁵⁵⁶ “La confianza es un mecanismo de reducción de la complejidad y aumenta la tolerancia con respecto a la incertidumbre” (Luhmann, 1996, cap.1). Según Merton (1980, 179-80), la confianza es un elemento que permite realizar una acción inmediata economizando tiempo y energías.

funcione en un número significativo de ocasiones para que se considere válido en general.⁵⁵⁷ Quizás cada uno de esos casos en que el sistema de confianza se demuestra fallido sean casos “despreciables” en la economía general de la creencia, pero pueden revestir una importancia infinita para quien se ve afectado por ellos. Es posible que, finalmente, pese a haber corrido un riesgo tan peregrino, Deyanira no sea en absoluto culpable porque no sólo acude al filtro de buena fe, sino que lo realiza “en un tiempo además en el que la creencia en prácticas mágicas es universal”.⁵⁵⁸ De ese modo, podría afirmarse que las “prácticas” comunes de su tiempo (aunque totalmente desconocidas e impropias de ella) vienen aquí para frenar, como la “roca dura de las convenciones”, la responsabilidad recursiva que se le podría aplicar a Deyanira: ciertamente, nos sentimos tentados a atribuirle responsabilidad por lo que no ha considerado pero *debería haber considerado*. Sin embargo, si estamos dispuestos a que esa roca dura ponga un límite a la recursividad, lo importante es que, pese a que Deyanira sale absuelta del juicio público (el Coro, Hilo y Heracles no la culpan de su error), ella misma se considera responsable y asume la culpa de cuanto ha hecho: porque no somos responsables *sólo* de lo que controlamos totalmente⁵⁵⁹ sino que, en general, estamos comprometidos con cuanto hacemos y decimos, el drama de Deyanira, pese al carácter poco heroico que se ha atribuido a su protagonista, tiene un carácter trágico tan profundo como el que podamos encontrar en los *Edipos*. El problema de la responsabilidad epistémica, pues, se suscita de un modo muy diferente de como lo planteaba Clifford: somos epistémicamente responsables, tenemos que hacernos cargo de nuestras propias creencias y de las acciones que sustentamos en ellas, pero lo cierto es que en general actuamos sobre una base gnoseológica poco firme y, además, muchas veces el que lo hagamos así

⁵⁵⁷ Por eso es relevante aquí la mención a los “mecanismos” de Elster (véase nota al título del apartado 4.2).

⁵⁵⁸ Festugière, 1986.

⁵⁵⁹ “Somos responsables de algo que no controlamos totalmente. (...) La responsabilidad empieza donde se abren posibilidades no predeterminadas” (González Marín, 2001, 118).

constituye más una virtud que un vicio.⁵⁶⁰ No es tan claro que seamos agentes maximizadores: “como Hebert Simon nos recuerda, las personas generalmente buscan para sus problemas soluciones adecuadas en lugar de óptimas”.⁵⁶¹

4.4. Errare humanum est

De todo lo dicho anteriormente se deduce que estamos condenados a convivir con el error. Que no podemos dejar de confiar, en las personas y en nuestros procedimientos, porque de otra forma la adquisición de información se encarecería de forma inaceptable; pero que al confiar sabemos que dejamos abierta una puerta a la incertidumbre y al riesgo⁵⁶², y que en algunas ocasiones, a veces gravemente, nos equivocaremos. Que la confianza en las personas y en nuestras creencias es necesaria para desenvolvemos en un mundo en que el pasado *suele* parecerse mucho al futuro; pero que a veces falla, sin más. Y que falle es, en ocasiones, simplemente cuestión de mala suerte. En la tragedia se muestra tanto la necesidad de confiar en nuestras creencias como la imposibilidad de servirnos de ellas de forma completamente fiable a través de lo que se denomina el “conocimiento trágico”. En ocasiones, esta forma de conocimiento se expresa mediante la fórmula esquiliana de aprender *por medio* del sufrimiento; a veces, se expresa en la idea del “aprendizaje tardío”, del darse cuenta *demasiado tarde*. Ambas formas de alcanzar trágicamente el saber suelen coincidir. Efectivamente, en ninguno de los casos se niega la posibilidad de conocer, sino la posibilidad de que el conocimiento proporcione alguna forma interesante de seguridad vital, de

⁵⁶⁰ El cuentecillo cervantino “El curioso impertinente” me parece que muestra muy bien cómo a veces hay que confiar, y confiar significa no poner a prueba, no tratar de eliminar la incertidumbre ni afianzar las expectativas que ponemos en las personas. Porque a veces la prueba no es un simple procedimiento para obtener una determinada verdad, sino que afecta a las circunstancias de tal forma que hace verdad lo que antes podía ser sólo una remota posibilidad: la sospecha puede ser, pues, un caso de profecía que se cumple a sí misma.

⁵⁶¹ Bach, 1998, 186.

⁵⁶² Sobre la apertura al riesgo y la necesidad de considerar, aun así, fiable la razón véase. Rescher, 1993, cap.4.

que evite el sufrimiento, informe la acción y asegure la felicidad. El conocimiento trágico es una consecuencia del “error trágico” o *hamartia*: después de haberse cometido un grave error llega el conocimiento, pero éste ya no permite deshacer lo que ya está hecho (744). Así se muestra que el camino de la verdad es “trágico y retorcido”.⁵⁶³

En esta tragedia es muy recurrente el aprendizaje tardío: le ocurre a Deyanira (710-11) y a Hilo (931)⁵⁶⁴, pero también a Heracles quien, en el último momento, cuando se aproxima al desvelamiento final y definitivo de la verdad, quiere, después de una vida de olvido y abandono, que Hilo lo mire (*theasthe*, 1079; *horate*, 1080) en su ruina, que la considere (*skepsai*, 1077) y que permanezca próximo (748, 896, 1076). Por su parte, a Hilo le despista el juego de apariencias y realidad, pues de hecho *parece* que Deyanira quiere la muerte de Heracles (como a ella le *parece* que Neso quiere que recupere a Heracles).⁵⁶⁵ Pero, al igual que Deyanira, se precipita en su juicio y sólo se apercibe de ello demasiado tarde, a partir de la visión de Deyanira muerta y del relato del Coro. Hilo se deja engañar por las apariencias al igual que Deyanira se deja engañar por el Centauro: ambos hacen conjeturas apresuradas para después obtener una comprensión tardía de las cosas, y en ambos casos se pasa de una seguridad infundada (Hilo, en 90-1: *pisesthai tond' aletheian*; Deyanira, en 92-3: *epei pythoito*) a una sospecha; después, cuando ya no hay nada que hacer, se llega a la verdad.

Así pues, la equivocación es, aquí, una forma de ceguera que los hombres no pueden evitar.⁵⁶⁶ Este drama se mueve fundamentalmente por la ambigüedad de la palabra oracular y la subsiguiente interpretación equivocada por parte de los personajes. De ese modo, éstos actúan de tal manera que sus propios fines les

⁵⁶³ Roselli, 1981, 25.

⁵⁶⁴ Segal, 1980, 132.

⁵⁶⁵ Roselli, 1981, 25.

⁵⁶⁶ Kitto, 1968, 295.

resultan desconocidos: como afirma Jones⁵⁶⁷, los personajes trágicos desconocen a qué propósitos se dirigen sus acciones, y en este sentido están afectados de una “ceguera teleológica” (*teleological blindness*): el fin al que se encaminan las propias acciones se advierte sólo demasiado tarde.⁵⁶⁸ No puede *verse* a tiempo lo que va a derivar de la acción: sólo se ven las cosas una vez que han ocurrido y son irreversibles (742-3). De ahí que el conocimiento tardío esté estrechamente vinculado con la ceguera humana y con la imposibilidad de tomarse en serio la felicidad, pero también con el modo en que las acciones responden a un plan divino al que sólo tenemos acceso después de que se haya cumplido. Y dada esta imposibilidad elemental de acceder a esas fuerzas que planifican y gobiernan las acciones humanas, debido a esa teleología que opera sordamente para producir lo inesperado, resulta que esas acciones humanas sólo tienen sentido en la medida en que son los propios hombres quienes les dan sentido: desde el punto de vista divino, en relación con el plan de Zeus, las acciones no significan nada inteligible.

En esta y en otras muchas tragedias⁵⁶⁹, esta ceguera teleológica que precede al conocimiento trágico se presenta especialmente en la manera en que característicamente se relacionan la acción de los personajes con sus resultados y, en especial, en el modo en que esta relación se ajusta al modelo de las consecuencias no buscadas o no previstas de la acción. Así, la acción de Deyanira, el personaje central del drama, se caracteriza por que los resultados que obtiene no se corresponden ni estaban implícitos en las intenciones que los animan. Merton dedica todo un capítulo de *Ambivalencia sociológica*⁵⁷⁰ al estudio de este tipo de mecanismos de la acción social, y señala como fuentes de la heterogonía la

⁵⁶⁷ En Jones, 1968, 168 y 172.

⁵⁶⁸ Por eso es importante subrayar aquí la recurrencia de términos relativos al fin, *telos*: véase, p.ej., *teleomenos*, *telein* en 824-5. La repetición de derivados de *telos* en estos versos evoca las anteriores descripciones del oráculo por parte de Deyanira (79, 167, 170, 174) donde también abundan expresiones de este grupo. Al respecto véase Esposito, 1997, 35-6.

⁵⁶⁹ Como se puede ver en el presente trabajo, en *Ájax* o en *Edipo Rey*.

⁵⁷⁰ Merton, 1980, cap.8.

ignorancia, la confianza equivocada, el error, la imperiosa inmediatez del interés (una especie de miopía), los valores básicos (que se resisten al interés general) y una forma de “predicción creativa”. Exceptuando quizás los valores básicos, estos factores parece que intervienen y contribuyen a explicar la acción que emprende Deyanira⁵⁷¹ y, por cuanto se ha dicho a propósito del mecanismo del autoengaño, permitirían calificar su peculiar ceguera teleológica como una forma de autoengaño, un autoengaño al que contribuyen esos factores y cuyo resultado se aleja considerablemente de la intención con que emprende su acción: se aleja porque es un resultado no previsto y no buscado de su acción. Al contrario que “el espíritu del mal” mefistofélico, la acción de Deyanira es la de quien “ha realizado un gran mal a partir de una bella esperanza” (665-6). Además, habría que añadir que, si bien en el caso de Deyanira sus resultados sólo se explican como “efectos perversos” de su acción, en el caso de Neso, el centauro, el gran ausente de la tragedia, se da un esquema de acción que se ajusta claramente al modelo clásico de acción racional: al servirse de Deyanira como medio, consigue cumplir su objetivo de vengarse de Heracles. Las acciones y sus consecuencias cobran así sentido como componentes de una situación compleja pero significativa desde el punto de vista humano. Significativa hasta tal punto que los planes divinos, tal como son revelados por los oráculos, sencillamente *sobrevienen* a la acción humana.

Conclusión. Saber confiar y saber en quién confiar

Como he tratado de mostrar, *Las traquinias* versa en buena medida sobre el conocimiento, su importancia para la toma de decisiones y la dificultad que entraña su transmisión. Los lazos que unen a los personajes en esta tragedia son en general de *philia*: de amistad, de camaradería, de hospitalidad, de afinidad o de sangre. Es decir, en general, salvo en el caso del “gran ausente”, Neso, todos los

⁵⁷¹ Bien es verdad que Merton se refiere siempre a la acción *social* y no tanto a la acción de los individuos, pero ha de tenerse en cuenta que “la acción siempre es de un modo u otro interacción” (Boudon, 1982, 158; cfr. Merton, 1980, 174).

personajes comparten un mundo en el que las condiciones de la confianza se dan con tanta naturalidad como hablar en prosa. Las relaciones de *philia* se caracterizan, según puede leerse en la obra de Benveniste, por entrañar una especie de pacto. Dicho pacto puede no ser explícito (de hecho en muchas ocasiones no lo será) e, incluso, lo importante será precisamente que no lo sea. Pero la idea de pacto nos remite a la idea de las expectativas que cada una de las partes se forma sobre el otro miembro del pacto. De nuevo esas expectativas no tienen que estar bien determinadas o ser estables y distintas, y en muchas ocasiones esta indefinición es por sí misma valiosa, pero lo cierto es que esas expectativas existen y permiten un buen número de predicciones o de saberes disposicionales en los cuales basamos nuestra interacción con las personas. Tampoco puede reducirse el contenido de la *philia* a ese conjunto de expectativas pues, aunque Benveniste muestre que la dimensión afectiva de la *philia* deriva del sentido primordial (el que tiene que ver con el pacto), ese valor afectivo no tiene por ello menos importancia.⁵⁷² No obstante, la existencia de dichas expectativas estará ampliamente extendida en las relaciones familiares y amistosas, y tienen un vínculo muy estrecho con la confianza: una falta a la confianza puede describirse como un incumplimiento de mayor o menor gravedad de esas expectativas. Traicionar la confianza de alguien es siempre una forma de decepción: de no estar a la altura de lo que se esperaba de aquel en quien se confiaba. En realidad todo esto es muy general y nada dice nuevo ni sobre la confianza ni sobre los vínculos de amistad o familiaridad en que ésta suele darse con mayor naturalidad. No obstante, quizás estas observaciones sean más convincentes con un hallazgo empírico, a saber: existe una estrecha interrelación entre el concepto griego de *pistis* y sus derivados, que tienen que ver con las garantías epistémicas de toda índole y que de hecho solemos traducir como “creencia”, con el grupo léxico de

⁵⁷² De hecho, podría decirse que hay relaciones de *philia* que pueden sobrevivir sin que existan expectativas positivas (confianza) respecto a alguna de las partes: p.ej., el cariño incondicional de los padres suele conservarse aun cuando no exista ninguna contrapartida positiva por parte de los hijos.

philia, que nombra prácticamente la totalidad de las relaciones en las que la confianza se da de forma espontánea. Esta cercanía semántica entre *philia* y *pistis* ya ha sido sólidamente justificada y puede rastrearse en numerosos ejemplos.⁵⁷³ Así, si se tiene en cuenta esa dimensión cognitiva de la *philia* a la vez que esa dimensión afectiva de la *pistis*, podría decirse que *Las traquinias* constituye un escenario privilegiado para comprender el íntimo vínculo que une, en el pensamiento antiguo pero también en nuestra forma cotidiana de abordar estas cuestiones, teoría y praxis. Para verlo con más detalle se podría abstraer el rompecabezas práctico de esta obra como si consistiera en un problema de administración deficiente de la confianza: de la confianza interpersonal, por un lado, y de la confianza en el mundo o en nuestro conocimiento del mismo, por otro. Así, debido a ese vínculo semántico entre la dimensión epistémica (*pistis*) y la afectiva (*philia*), en esta tragedia la confianza puede entenderse como una “cuerda de dos cabos”: uno cognitivo y otro afectivo; la confianza errada de Deyanira se produce debido a una mala gestión de sus creencias y de sus emociones. No sabe confiar porque no sabe, en esencia, determinar cuáles son las circunstancias en que puede confiar; se equivoca en la evaluación del riesgo y en la evaluación de los sujetos con quienes interactúa. Y no es capaz de gestionar adecuadamente sus creencias porque, como se ha visto a propósito de su autoengaño, su voluntad interviene con demasiada insistencia en sus procesos epistémicos. El vínculo entre teoría y praxis es claro: al preguntarnos cómo es posible que Deyanira haya formado sus creencias de un modo tan irracional nos preguntamos, sin poder evitarlo, cómo es posible que Deyanira haya tomado una decisión tan loca.⁵⁷⁴

Como se ha visto, si Deyanira administra mal su confianza se debe a la compleja trama psicológica y, fundamentalmente, emocional que posibilita y

⁵⁷³ Una lista muy significativa pero en absoluto exhaustiva se encuentra en Taillardt, 1982, 5-6 y, más adelante, muestra cómo la asociación sintagmática *philotes-pistis* en latín equivale a *foedus*.

⁵⁷⁴ Sobre la “elección loca” (*crazy choice*) en relación con el autoengaño véase Lazar, 1998, 24ss.

configura su autoengaño. Su error *trágico* deriva, pues, de una confianza excesiva en las personas y los procedimientos inadecuados. ¿Significa eso que debemos desconfiar, que la confianza, epistémica o interpersonal, es irracional? Difícilmente puede ser ésta la conclusión de la tragedia. Lo único que, en definitiva, puede afirmarse es que la confianza, nuestra seguridad en las expectativas que nos formamos sobre los otros y sobre el mundo, a veces, nos juega malas pasadas; que el mundo no es racional y que no siempre responde como esperamos a nuestras buenas intenciones; que, por más que *ex post* podamos sorprendernos de lo poco acertada que estuvo Deyanira, posiblemente, si nos encontráramos en su situación, tampoco nosotros lo habríamos visto claro *ex ante*. Especialmente, hay que decirlo, si nos encontramos bajo la presión de *ahora o nunca* recuperar al “mejor de todos los hombres”.

4.

La ceguera

Y digo, ¿qué buscan en el cielo, todos esos ciegos?
Baudelaire, “Los ciegos” (*Las flores del mal*, XCII)

0. Introducción y estructura de *Antígona*

0.1. Introducción

Como afirma Salustio en su hypothesis, Antígona es una de las obras “más bellas de Sófocles”. Y seguramente también una de las más originales y controvertidas. La imposibilidad de resolver la mayoría de las controversias hermenéuticas a que ha dado lugar se debe, en buena medida, a la insuficiencia de la información disponible relativa a la tradición mítica en que se inspiró Sófocles: al no poderse identificar con claridad cuáles son las innovaciones poéticas que introduce tampoco puede elucidarse cuál es el sentido que el poeta pretendió darles.⁵⁷⁵ No obstante, por más que no podamos estar seguros de si existe un antecedente literario de la muerte de la heroína, sí sabemos por el Argumento de Aristófanes de Bizancio que dicha muerte no constituye un elemento invariable de la tradición mítica: por ejemplo, en la versión de Eurípides Antígona vive y tiene un hijo con Hemón.⁵⁷⁶ Así, se podría afirmar que el tema de esta tragedia sofoclea es el de las consecuencias que para Antígona y para Creonte tiene la decisión de la primera de enterrar, contra las órdenes del segundo, el cuerpo del caído Polinices.

⁵⁷⁵ Sobre la imposibilidad de obtener certeza a partir de las innovaciones poéticas respecto de la tradición mítica véase Kammerbeck, *Introducción*, 1-5; sobre el origen del mito y la introducción por parte de Sófocles de elementos áticos véase Bermejo, 1980.

⁵⁷⁶ En todo caso, en lugar de tratarse de una invención radical por parte de Sófocles, es más probable que la trama provenga de una invención colectiva y gradual del mito en la que cooperarían no poco Esquilo y Eurípides.

La fecha más probable de su representación está en algún momento entre 441 y 442⁵⁷⁷ pues, como consecuencia del éxito que obtuvo con esta tragedia, Sófocles fue nombrado estratega durante la revuelta de Samos. Al igual que Áyax, se suele considerar que la tragedia de Antígona tiene una estructura díptica, algo que no va en detrimento de la unidad de la obra. En todo caso es, como Las traquinias, una tragedia de las que Reinhardt denomina “de doble catástrofe”. No obstante, por más que “lo daimónico” palpite en todo el transcurso de la obra, el drama se desarrolla como resultado de la acción individual pero cruzada de dos personajes. Se trata, pues, del drama de “dos casos humanos, separados por su naturaleza pero unidos por el daimon, que se suceden uno detrás del otro como imágenes contrapuestas”.⁵⁷⁸

Esta obra pertenece a la madurez del poeta y tanto su estructura como su estilo alcanzan un nivel alto de maestría. No obstante, y quizá es un signo de la originalidad con que Sófocles manipula la materia mítica, no abundan (si bien tampoco faltan) las ironías trágicas. Como las otras tragedias de Sófocles, esta obra se ocupa del alma de dos personajes, de su condición abandonada y sufriente y de su inútil lucha contra el daimon. Pero sobre todo esta obra, al igual que lo será Edipo Rey, es un “ensayo sobre la ceguera”: Sófocles narra primero la ceguera de los personajes y luego su recuperación, tardía, de la luz y de la comprensión. Abundarán pues las metáforas relativas a la luz y a la mirada, así como las invocaciones a Zeus o a Helios como dios que todo lo ve.

0.2. Primera parte: la muerte de Antígona (Prólogo –843)

El prólogo de la obra plantea ya la trama de la misma y aporta información valiosísima para su seguimiento. La confrontación entre las dos hermanas, que permite a Sófocles una pintura rápida pero muy nítida de los dos caracteres enfrentados, rinde cumplida cuenta de la situación en que se encuentran los personajes y permite adivinar el desenlace del drama. Así, al final del prólogo sabemos que la doble muerte de Eteocles y Polinices ha convertido a Creonte en nuevo gobernante de la ciudad y nuevo cabeza de familia para sus dos hermanas, Antígona e

⁵⁷⁷ Una amplia discusión sobre la fecha aparece en Ehrenberg, 1954, 135-6 y en Webster, 1973, 6.

⁵⁷⁸ Reinhardt, 1991, 97.

Ismene, y a éstas, a su vez, las ha convertido en últimas supervivientes de la familia de Edipo. Pero al final del prólogo también conocemos el edicto de Creonte que es la piedra angular del drama⁵⁷⁹: en calidad de jefe supremo de la ciudad, ha decidido que el cuerpo de Polinices debe abandonarse como pasto para las fieras. Y también sabemos de la resolución de Antígona de desobedecer este edicto así como el miedo y la renuencia que este acto provoca en la prudente Ismene. Aunque las primeras palabras de la obra anuncian una relación tierna y muy estrecha entre las hermanas, Ismene presta a Antígona la ocasión para mostrar su carácter heroico al rehusar desobedecer la autoridad de Creonte, lo que supone la ruptura definitiva entre ellas y la consiguiente soledad absoluta de la protagonista. Así, en este distanciamiento originario se plantea también una de las confrontaciones elementales de la obra: el respeto a la autoridad política y militar frente a la devoción filial y el sentimiento religioso.

La llegada del Coro coincide con la llegada del día: en el párodo el Coro formado por ancianos de Tebas canta la victoria de Tebas frente al asalto de los argivos, y tanto los males que antes han sacudido la ciudad como la salvación presente son obra de los dioses. La salvación de la polis, cantada con las primeras luces del día, contrasta con el drama personal de las dos hermanas del que hemos tenido noticia desde la oscuridad de las primeras luces del alba. La descripción del ataque argivo (y de sus cabecillas, Capaneo y Polinices) se realiza en términos de hybris y el tono general del canto es de alivio y de expectación.

El primer episodio presenta una estructura bipartita. En una primera parte aparece Creonte, que se dirige al Coro para en primer lugar anunciar su autoridad y mostrar la legitimidad en que se funda; en un segundo momento, expresa su programa político general para, en un último momento del discurso, formular el edicto en que prohíbe el enterramiento de su sobrino Polinices, que constituye una aplicación o corolario de sus principios políticos: no hacer excepciones con los propios amigos, no considerar el bienestar individual sin tener en cuenta el de la polis y no tratar como amigo a quien no lo es de la ciudad. La llegada de un guardián interrumpe una breve conversación entre Creonte y el Corifeo: alguien ha violado el decreto y ha cubierto el cuerpo de Polinices con una fina capa de polvo. Su narración del acto como algo

⁵⁷⁹ Reinhardt, 1991, 103.

milagrosa deja entender al Coro la intervención de los dioses, sugerencia que irrita sobremanera a Creonte quien, sospechando una conspiración política, profiere todo tipo de amenazas para que el guardián dé con el culpable. A lo largo de este primer Episodio hemos tenido la oportunidad de conocer al personaje al que se enfrenta Antígona: un soberano hasta cierto punto temido y hasta cierto punto respetado, de rectos principios pero con cierta propensión a equivocarse y cruelmente decidido a que se acaten sus órdenes.

A continuación el Coro entona el primer estásimo, la famosa “oda al hombre”, donde celebra los logros del ser humano, la más formidable de las criaturas que existen; celebra la conquista y domesticación de la naturaleza: del mar, de la tierra (la agricultura) y de los animales (la caza de los salvajes y el empleo de los domésticos); celebra la invención del lenguaje, del pensamiento y del “sentimiento de comunidad” o las buenas costumbres; celebra la resistencia al clima y a la enfermedad y, en definitiva, los recursos interminables del hombre, que sólo se muestran vanos frente a la muerte. Estas conquistas tienen un carácter ambiguo: pueden resultar en los mayores bienes pero también en los mayores males para el hombre. La llegada del guardián portando a Antígona y la expresión de perplejidad por parte del Coro da comienzo al segundo episodio. Aquí tiene lugar la primera contraposición entre Creonte y Antígona. En primer lugar el guardián aporta un segundo relato del enterramiento, en condiciones extrañas, de Polinices, pero en este caso apresan a la culpable Antígona. Creonte, sorprendido, la interroga sobre los hechos y ésta responde, de manera desafiante, confirmando su verdad y defendiendo su justicia. Después aparece Ismene que, decidida ahora a compartir su suerte aunque no quiso compartir su acción, no encuentra en Antígona sino una fría acogida y un rechazo firme de sus propósitos. También intenta que Creonte considere que Antígona es la prometida de su propio hijo. El episodio termina con el canto a la inestable felicidad humana y a las desgracias de los Labdácidas.

A continuación tiene lugar la confrontación entre Creonte, que hasta ahora, y pese a sus propias sospechas, no había experimentado ninguna oposición salvo la de Antígona, y su hijo Hemón. Éste inicia la conversación en un tono sumiso y conciliador, y trata de convencer a Creonte de la justicia de los motivos de Antígona (algo que la ciudad ya rumorea), pero la negativa de Creonte a atender a sus razones da lugar a un enfrentamiento abierto y un alejamiento creciente, que desemboca en una salida airada (que significa un alejamiento

definitivo) y en una profecía del desenlace del drama que, como corresponde a un héroe de tragedia, es desatendida por parte del interesado, quien tampoco escucha los temores bien fundados del Coro. Éste entona el tercer estásimo, el conocido “canto a Eros”: como Creonte, el Coro parece interpretar que los motivos de la defensa de Antígona por parte de Hemón, que ha separado de forma definitiva a padre e hijo, es el amor de este último que, por su parte, se ha cuidado muy mucho de hacer expreso. El amor todo lo domina y a todos subyuga: es el “poder efectivo” sobre la tierra y en el cielo. Finalmente, tiene lugar un kommos entre Antígona y el Coro. En un tono desconsolado Antígona se lamenta de su suerte: abandonada, sin siquiera haber vivido (sin haberse casado ni tenido hijos) y condenada por haber mostrado su piedad personal, compara su propia suerte con la de Níobe. El Coro trata de consolarla recordándole que ésta era diosa y que su final, al ser parecido al de la diosa, estará lleno de gloria y de fama inmortal. Esto que, en principio, era uno de los motivos que inspiraron a Antígona ahora resuena en sus oídos como una burla. Prosigue sus lamentos a los que Creonte, apresurado ya, decide poner fin. La última resis de Antígona, su adiós a la vida, reúne diversas temáticas: su amor filial, su apego por el mundo que deja sin haber cumplido en él su destino y su preocupación por la justicia de su resolución. La marcha de Antígona y la sentencia final del Coro, que matiza su elogio con una crítica al carácter desafiante de su acto, pone fin a la primera parte de la obra. En sus intervenciones, el Coro mezcla la admiración y compasión que le merece la heroína con la censura de su resolución y el achaque de la desgracia a la fatalidad.

0.3. Segunda parte: la tragedia de Creonte (844-Éxodo)

La segunda parte de la obra es mucho más breve y la cesura estaría marcada (aunque no introducida) por la presencia de un nuevo personaje: en este caso, como en Áyax, un famoso adivino. En su cuarto canto el Coro alude a tres ejemplos extraídos de la mitología y los tres relativos a héroes cautivos: las dos primeras, Dafne y Cleopatra, víctimas inocentes y el último, Licurgo, castigado por su hybris. La suerte de Antígona se parece, pues, a los tres héroes al tiempo, pero el último también recuerda, y aquí la ambivalencia del Coro alcanza una cota muy alta, al propio Creonte, a punto ya de precipitarse en su ruina a causa de su comportamiento

*insolente.*⁵⁸⁰ Después tiene lugar la confrontación entre Tiresias y Creonte: el primero le advierte del error que, como humano que es, Creonte ha cometido y al que debe poner remedio, pues toda la ciudad está corrompida; sus advertencias vienen avaladas por la autoridad de su cargo y la evidencia de los augurios. Pero Creonte dirige sus sospechas de corrupción al ciego y desoye sus consejos, de modo que tras un agrio cruce de acusaciones y de emitir Tiresias sus profecías, éste se retira. Creonte, visiblemente acongojado, admite ante el Coro su error, pide consejo y sale de inmediato a cumplirlo. Viene después un canto a Dionisos, dios de Tebas, al que se invoca para la salvación de la ciudad. Al final sabemos por la llegada de un Mensajero que cuando Creonte llega a liberar a Antígona ésta ya se ha suicidado y Hemón, su prometido, intenta vengarse en Creonte. Al no conseguirlo se da muerte y yace junto a Antígona en la cueva. La esposa de Creonte, Eurídice, escucha el relato y sale silenciosa. La llegada de Creonte con el cuerpo de Hemón en sus brazos y lamentando el modo en que se ha labrado su propia ruina, que encuentra eco en las respuestas del Coro, alcanza su más alto patetismo cuando el Mensajero relata el suicidio de Eurídice acusando a Creonte de la muerte de sus dos hijos: la reciente de Hemón y la pasada de su otro hijo, Meleagro. La obra termina con unos anapestos dedicados a las intrincadas relaciones entre sabiduría y felicidad.

1. Una reflexión sobre el poder

En la abundante bibliografía sobre la *Antígona* de Sófocles pueden encontrarse dos grandes grupos de interpretaciones.⁵⁸¹ Por un lado topamos con la “interpretación ortodoxa”, inspirada en el juicio predominante en la Antigüedad y que es la que más éxito ha tenido en tiempos modernos, sobre todo a partir del Romanticismo. Quienes siguen esta interpretación, aunque de forma muy diversa, ven en Antígona una heroína de enorme talla moral: su valiente acto de rebeldía contra el despotismo de Creonte y su altruista entrega por amor a su hermano y por respeto a los dioses es lo que la han convertido en una de las

⁵⁸⁰ Jebb, *ad* 944-987.

⁵⁸¹ Hester (1971) diferencia entre la “interpretación ortodoxa” y la “interpretación hegeliana” de esta tragedia y proporciona abundante bibliografía al respecto.

figuras predilectas de la hagiografía moderna, y en ello reside la causa del hecho reseñado por Winnintong-Ingram⁵⁸² de que *Antígona* sea la tragedia antigua más representada⁵⁸³ y más reescrita⁵⁸⁴ en la modernidad. Esta lectura, además, lleva la atención hacia los aspectos políticos de su contenido, de forma que *Antígona* “se presenta una y otra vez en nuestros teatros como una obra política”.⁵⁸⁵ Como se verá, en este trabajo yo también propongo que la obra gira en torno al problema de la sabiduría política y que muestra, a su vez, la sabiduría política de su autor.

Por otra parte, existe otro grupo también muy nutrido de intérpretes que, a partir de la lectura hegeliana de la obra, tienden a ver en la misma una confrontación de personajes, ideas o valores con similares pretensiones de validez y que reclaman una (quizás imposible) reconciliación. Esta es la interpretación que más éxito ha obtenido entre los intérpretes con intereses filosóficos como Foley o Nussbaum. Sin embargo, todavía podríamos añadir una tercera escuela hermenéutica que trataría de subsanar un error del que adolecen por igual las dos interpretaciones anteriormente mencionadas, a saber, la preocupación por las características *históricas* de la recepción del texto: la interpretación actual de la obra no puede desentenderse de cómo interpretaron y sintieron *de hecho* los atenienses esta tragedia, algo que no puede realizarse sin tener en cuenta la *historia* de la sensibilidad, del gusto y de los valores del pueblo ateniense.⁵⁸⁶ Pero ni siquiera entre las interpretaciones de tendencia más histórica existe unanimidad: hay, por

⁵⁸² En Winnington-Ingram, 1980, 117.

⁵⁸³ La producción de la *Antígona* de Sófocles en el Hoftheater en Neuen Palais, Postdam, el 28 de octubre de 1841 fue, quizás, la que inauguró y aseguró la preeminencia de esta obra en los teatros europeos decimonónicos (Macintosh, 1997, 286).

⁵⁸⁴ El más exhaustivo recorrido por las diferentes recreaciones de la tragedia en la literatura occidental se encuentra en Steiner, 2000.

⁵⁸⁵ Meier, 1993, 194; fue Wilamowitz quien definió *Antígona* como “una tragedia política”.

⁵⁸⁶ Esta lectura histórica de la obra ha dado frutos bien curiosos, entre los cuales cabe destacar una relativa (a veces absoluta) rehabilitación del antihéroe por antonomasia, Creonte. Sobre esta forma de interpretación véase el brillante artículo de Holt (1999), al que debo buena parte de este capítulo.

ejemplo, quien sostiene que la obra se propone apoyar el programa político de Pericles, mientras que otros defienden todo lo contrario, que la obra pretende poner en guardia al público ateniense contra el peligro de que Pericles acapare tanto poder como para convertirse en tirano.⁵⁸⁷ Hay, no obstante, un problema histórico que puede afectar directamente a la hermenéutica de esta obra y que espero poder abordar en este capítulo: como consecuencia del éxito que obtuvo con la representación de *Antígona* Sófocles fue elegido estratego⁵⁸⁸, y es del todo inverosímil poner en boca de un caudillo militar una crítica radical de la virtud militar por excelencia: la obediencia a la autoridad. Así, resulta sospecha la lectura más obvia y tradicional de esta obra, la que la convierte en una apología de la desobediencia civil, del derecho a la resistencia o de la objeción de conciencia; en una obra donde se afirma la libertad individual contra la razón de estado o los valores familiares frente a los deberes ciudadanos; de los valores de la juventud o de la mujer frente a los de una cerril senilidad o la masculina voluntad de oprimir al débil. En *Antígona* se plantea una crítica profunda al poder, pero no una crítica a cualquier forma de poder ni, por supuesto, una defensa apasionada de la desobediencia ni siquiera cuando ésta es justa o pertinente. El tema de esta tragedia será, como se irá poniendo de manifiesto, el de la penosa adquisición de sabiduría política.

2. La muerte de Antígona

2.1. *Antígona, una rebelde universal*

Antígona es, según el retrato popularizado por Knox⁵⁸⁹, un personaje cortado por el mismo patrón de Áyax: no llaman sólo la atención sus maneras, un

⁵⁸⁷ Un ejemplo del primer caso es Calder, 1968, 406-7, y uno del último Ugolini, 2000, 136.

⁵⁸⁸ Además puede ser que el propio Pericles fuese quien promoviera su elección, lo que dificulta en parte ver en Creonte la encarnación del popular estratego (Diano, 1969, 25; Degani, 1979, 282).

⁵⁸⁹ Véase Knox, 1964, 64-7.

tanto apasionadas y furiosas, sino también el modo en que lleva a cabo su resolución sin aceptar ningún compromiso, sin escuchar consejos ni amenazas, sin detenerse a reflexionar y eventualmente cambiar sus planes o aceptar algún compromiso o componenda. Como Áyax (479ss) y Filoctetes (475ss), Antígona sostiene la idea de que “la nobleza obliga” (37ss, 860ss, 949, 981ss) y la conservación de su propia virtud (*eugeneia*, 38) se convierte en un objetivo que está por encima de (aunque sea incompatible con) su propia supervivencia. Como Áyax, tiene una voluntad fiera (471⁵⁹⁰) profundamente enraizada en su naturaleza, pues la recibe de su propio padre, de la que da muestras en sus sendas confrontaciones con su hermana y con Creonte. Como Áyax, teme ser objeto de burla (839) y encontrarse así deshonrada. Como Áyax, reflexiona y conoce las consecuencias de su intransigencia, pero en ningún momento cambia de resolución ni vacila en llevarla a cabo (47, 433, 435, 443, 448, 473). Su soledad es un tema recurrente en toda la obra y llena de patetismo su última intervención (881-2, 847, 876⁵⁹¹). Ni siquiera cuando acusa a Creonte encuentra eco en el Coro (508, 510) y, por más que éste la compadezca, se encuentra muy lejos de confortarla: de hecho, es un caso único en la tragedia que una heroína no encuentre el respaldo de un Coro femenino sino la falta de compromiso de unos ancianos de los que conocemos su afinidad con el poder (163ss) y de los que

⁵⁹⁰ Sobre el significado de *omon* en este verso véase Linforth, 1961, 204. Otro adjetivo que se aviene al carácter heroico de su acción y que también se le aplica a Áyax es *perissa* (68), que sugiere cierta idea de *hybris*. Al respecto véase Knox, 1964, 24ss.

⁵⁹¹ La repetición de un alfa privativa refuerza la imagen final de Antígona totalmente abandonada y privada de todo: sin amigos, sin nadie que la llore y sin bodas (un recurso similar al que aparece en 1071, donde el alfa privativa pone el acento en lo desgraciado, lo profanado y lo sacrílego del cuerpo de Polinices a causa de Creonte).

sospechamos que no pueden intervenir con libertad.⁵⁹² Todo esto refuerza la vívida imagen del desamparo de Antígona.⁵⁹³

La heroína actúa, también como Áyax, con una audacia extrema (*thrasus*, 580, 853; *tolme*, 165ss; cfr. 248, 371, 449, 914-5) y, de nuevo como Áyax, se caracteriza por su transgresión de los límites (47, 449, 455, 618-20, 802ss, 853, 874) y su recurrencia a la fuerza o la violencia (contra los ciudadanos, 79; contra las leyes: 59). Tanto su falta más grave, su *hybris*, como su grandeza estriban en atreverse a lo imposible (67, 79, 90, 92), algo que sin embargo no es comprendido por aquellos que la rodean.⁵⁹⁴ Como Áyax, finalmente, ignora los intentos de disuasión de sus *philoî*: Ismene la insta a pensar (*phoneson*, 49) en las desgracias que ya se han abatido sobre la familia, a reflexionar (*ennoein*, 61) en su condición de mujeres y de sometidas (63) y en la necesidad de obedecer (*akouein*, 64), algo que ella misma hace incondicionalmente (*peisomai*, 67). Aquí la heroína se encuentra ante una situación característica de elección trágica: someterse y obedecer contra su voluntad y su naturaleza o exponerse al castigo de Creonte. Y también como Áyax (*Áyax*, 479), Antígona escoge una muerte noble (72, 97).

A esta hechura heroica de Antígona se opone su hermana Ismene, que constituye una imagen especular de Antígona: frente a la rebelde Antígona, ella se muestra sumisa al decidirse por la obediencia a la autoridad establecida; tampoco ella está de acuerdo con las disposiciones de dicha autoridad, pero busca otros

⁵⁹² Cfr. Winnington-Ingram, 1980, 138. La actitud que predomina en el Coro es la ambivalencia (Perrotta, 1963, 66-71 y Kirkwood, 1958, 205-9).

⁵⁹³ A lo largo de toda la obra aparecen numerosas referencias a su desdichada condición: Ismene la denomina “desgraciada”, *talaines* (82), *palaiaphron* (39), algo que ella misma se considera en razón de su origen (866) y de su destino (876). El Coro la llama “desventurada hija de un padre desventurado” (*dystenos*, 379-80) y también se alude a su triste destino como *dysmoros* (919).

⁵⁹⁴ Incluso se podría decir que le cuesta la calificación de necia (*moros*, 220; en 469-70 Antígona devuelve el calificativo a Creonte). Sólo Hemón comprende y defiende su acto de heroísmo, pero esto no le sirve de consuelo porque ella no lo sabe. El tema de lo imposible reaparece en la oda al hombre en relación con la riqueza de recursos con los que el hombre se atreve a enfrentarse al mundo (363, 349, 365) y, finalmente, habría que notar que esa lucha contra lo imposible marca la distancia trágica entre Antígona y Creonte, pues si este último termina renunciando es porque considera imposible luchar contra la necesidad (*ananke*, 1105-6), una claudación impensable en la heroica Antígona.

recursos disponibles y que considera preferibles a la desobediencia abierta: muestra, de ese modo, que cabía pensar una alternativa. Sin embargo, tan llamativo como esto último es el hecho de que Ismene, en un momento posterior del drama, reflexiona sobre su situación y cambia su resolución. Ya no puede colaborar con Antígona en su acto de rebeldía pero quiere compartir con ella el castigo como si lo hubiera hecho. Aunque como le reprocha Antígona ella había decidido vivir (555), en un segundo momento está resuelta a morir. Este cambio de planes es algo inconcebible para Antígona. Lo que las diferencia es pues no sólo el carácter díscolo de una y la sumisión de la otra, sino también que para Antígona no es concebible una revisión de los compromisos mientras que, para la segunda, una elección pasada no ata definitiva e ineludiblemente el futuro.

Antígona se opone por otro lado a Creonte quien, por su parte, se muestra tan inflexible en sus resoluciones como ella. Sin embargo, y como se verá más detenidamente después, lo que hace la figura de Creonte más compleja e interesante es que, tras haber mostrado un comportamiento heroico sin fisuras e incluso acentuándose de forma progresiva, cambia de resolución en el punto álgido de su obstinación (1028). Dicho cambio llega en un momento típicamente trágico, es decir, demasiado tarde. Pero el hecho de que se produzca este cambio aleja de forma definitiva a Creonte de los grandes héroes sofocleos: de Áyax, de Edipo en sus dos tragedias, del arquero Filoctetes, de Electra y de Polinices.

Antígona es, por contraste con Creonte y con Ismene, la heroína por excelencia. Es una heroína en el sentido propio de la tragedia clásica, pues su acción y carácter se corresponden con el héroe hecho de una sola pieza cuya propia grandeza es la fuente de su ruina, esto es de su soledad y de su muerte. Pero también es lo que podría denominarse una “heroína popular” y, en este sentido, como ya se ha apuntado, Antígona es una de las heroínas más conocidas y festejadas todavía en nuestros días.⁵⁹⁵ A continuación, y teniendo en cuenta lo

⁵⁹⁵ Además del ya citado libro de Steiner pueden verse, sobre las versiones de Sófocles, Anouilh y Brecht, Ciani (2001). También existen otros estudios comparativos de indudable valor para leer la obra de Sófocles: así, por ejemplo, Dosmod (1999) recrea al corneilliano *Polyeucte* como

que ya se ha dicho sobre su *ethos* heroico, daré cuenta de algunos de los rasgos que caracterizan la acción de la heroína de Sófocles y que la diferencian netamente del resto de los personajes de la obra (mientras la aproximan a los protagonistas de sus otras tragedias); empezaré por examinar su concepción de la *philia*⁵⁹⁶, seguiré con su desafío a la ciudad y el carácter de su trasgresión para finalizar con algunas notas sobre su condición trágica.

En primer lugar, Antígona subraya durante todo el transcurso de la obra, tanto en su acción como en su lenguaje, la importancia que concede a los vínculos familiares.⁵⁹⁷ Esto se pone ya de manifiesto en el primer verso de la obra y con la presentación de la heroína, donde se expresa el valor de las relaciones familiares así como el conjunto de expectativas y obligaciones asociadas con dichos lazos.⁵⁹⁸ Pero además en esos versos iniciales se pone énfasis en el cariño que también acompaña siempre al vínculo familiar.⁵⁹⁹ En este primer verso, donde Antígona se dirige a Ismene con la esperanza de que ésta se comporte, al igual que ella misma, como una hermana (y *sólo* como una hermana), puede

una versión cristianizada del heroísmo de Antígona, mientras que Meltzer (1992) aporta sugerentes paralelismos entre las situaciones cómicas y su valor dramático en las obras de Sófocles y de Anouilh.

⁵⁹⁶ Un estudio profundo de las dimensiones de la *philia* (como amistad cívica, como alianza, como consanguinidad y como filiación) en Antígona y de cómo todas ellas son fuente de sufrimiento para la heroína aparece en Demont, 1993, 120ss.

⁵⁹⁷ Antígona se refiere a algún familiar en más de 20 ocasiones, y en dos de ellas utiliza el término enfático *autadelphos*, “mi propio hermano” (1, 503; también Hemón al defenderla lo emplea: 696).

⁵⁹⁸ A diferencia de lo que afirman muchos teóricos (p.ej. Blundell, 1990, 108; Nussbaum, 1995, 107; Linforth, 1961, 249ss o Perrotta, 1963, 112ss) la relación de *philia* no tiene por qué entrañar la idea de “obligaciones objetivas” e independientes del cariño sino que “se refiere a acciones o tratos amables, ya sea de amigos que se comportan con consideración o de familiares cuyos sentimientos y conducta son adecuadamente cálidos y leales” (Konstan, 1996, 89).

⁵⁹⁹ Antígona dedica a su hermana una expresión muy curiosa: en primer lugar, se dirige a la cabeza de Ismene, algo que es una forma cariñosa y no infrecuente de dirigirse a un *philos* (Kammerbeck, 1; cfr. 899 y 915). Por otra parte, utiliza la expresión *koinon autadelphos*, que subraya la consanguinidad entre las hermanas y quizá aluda a la de los propios padres. Esta expresión es empleada otras veces (503, 696) en relación con Polinices, lo que refuerza la idea de que los motivos del atrevimiento de Antígona, al menos en parte, tenían que ver con el amor fraternal y no (sólo) con la obediencia de las leyes divinas (Bernardete, 1.4).

vislumbrarse el modo en que Antígona simplifica la realidad en función de un único principio, la lealtad al amor fraternal: la relación familiar que une a las hermanas es la que determina el tipo de afecto y de obligaciones que se establecen entre ellas y, en definitiva, su identidad misma. De ese modo, la condición de ser miembro de la familia se pone por encima de la propia individualidad de Ismene y la convierte en un objeto que tiene que estar, como lo está la propia Antígona, dispuesto al sacrificio.⁶⁰⁰

Por otra parte, y aunque ha sido un tema muy discutido y sobre el que no hay acuerdo⁶⁰¹, los motivos que tiene Antígona para desobedecer a Creonte están relacionados con su forma peculiar de entender el amor fraternal. Por ejemplo, en 45-6 Antígona comunica a Ismene cuáles son esos deberes y afectos que la relación familiar impone y que ella está a punto de desestimar. La *philia* que une a Antígona y su hermano no se cancela ni siquiera con la muerte: con su postrer muestra de cariño y de respeto, Antígona manifiesta su indiferencia por las condiciones en que le ha sorprendido la muerte a Polinices, atacando su propia ciudad y matando a su propio hermano.⁶⁰² Ya muertos, Eteocles y Polinices son exclusiva e igualmente *hermanos* (511-519). Las relaciones fraternales no se eligen (46)⁶⁰³ sino que vienen impuestas por el hecho natural de haber compartido un

⁶⁰⁰ Bernardete, 1.1.

⁶⁰¹ Además creo que la ausencia de acuerdo tiene que ver con la renuencia a utilizar la idea de “acción sobremotivada” o, por emplear un bonito neologismo platónico, la idea de *syn-aitia*, de con-causa: no creo que sea necesario escoger un único motivo real (relegando los demás a motivos aparentes) para explicar la acción de Antígona. Sobre este asunto consúltese Levy , 1963.

⁶⁰² De hecho, Antígona no hace ningún intento por negar las acusaciones de traición que Creonte vierte sobre Polinices (Blundell, 1990, 113-4), pero la muerte ha eliminado esa condición de Polinices dejando intacta la de *philos*. La adhesión de Antígona al esquema “beneficiar a los amigos/perjudicar a los enemigos” es tan rígida como la de todos los personajes heroicos; sólo los antihéroes se muestran capaces de deshacerse de este eslogan, como era el caso de Odiseo en *Ájax* (Winnington-Ingram, 1980, 132-5).

⁶⁰³ Esta idea de *philia*, además, está en abierta contraposición con la que manifiesta Creonte: los amigos *se hacen (poioumetha)* en la *polis*. De forma también paralela a Antígona, para Creonte la enemistad no se cancela tampoco con la muerte (de ahí el trato que reserva al cadáver de Polinices; cfr. 522). Como curiosidad se podría mencionar la alternativa que Platón propone

útero.⁶⁰⁴ Es más, con esto Antígona le recuerda a Ismene que ninguna prohibición, por más que provenga de una autoridad legítimamente establecida, puede cancelar las obligaciones que Ismene tiene que cumplir hacia su hermano.⁶⁰⁵ Lo único que parece cancelar definitivamente una relación de *philia* es la negativa a cumplir con las obligaciones que impone la propia *philia*: la falta de lealtad y la egoísta preocupación por sobrevivir que muestra Ismene es lo que motiva que se rompa de forma definitiva⁶⁰⁶, sin posibilidad de vuelta atrás, la relación entre las hermanas.⁶⁰⁷

Debido a su defensa de la prioridad de las relaciones familiares se ha dicho repetidamente que Antígona representa un paradigma de “lo femenino”, algo que merece la pena matizar. Efectivamente, en la obra Antígona no es la única representante de un “paradigma femenino” y no es por supuesto quien defiende el paradigma de la virtud femenina según el criterio de la *polis*: quien “encarna” la femineidad convencional ateniense es Ismene.⁶⁰⁸ Pues, como bien se sabe, según la concepción tradicional la virtud más importante de la mujer es la sumisión, mientras que Antígona es el paradigma mismo de la desobediencia.⁶⁰⁹ Además,

tanto a la concepción de *philia* de Antígona como a la de Creonte: en la *República* propone que toda la *polis* sea considerada una familia.

⁶⁰⁴ Esto está implícito en el término griego *adelphos*, que es el que emplea preferentemente Antígona y que significa precisamente eso, compartir un útero.

⁶⁰⁵ Bernardete, 7.2.

⁶⁰⁶ Tan es así que Antígona se considera la única superviviente de los Labdácidas, como si Ismene realmente no existiera (941).

⁶⁰⁷ El poeta lo muestra claramente al introducir una segunda confrontación entre ellas, cuando Ismene quiere compartir el destino de Antígona y ésta se lo impide (536-570).

⁶⁰⁸ Blundell, 1990, 111.

⁶⁰⁹ Otra mujer trágica que encarna la virtud femenina de la sumisión es Tecmesal, quien se dice dispuesta “a obedecer en todo” (*Ajax*, 529). Aunque Crisótemis está retratada con rasgos más negativos que Ismene, generalmente se encuentra un correlato muy estrecho entre ambas parejas de hermanas (Ismene/Crisótemis frente a las desobedientes Antígona/Electra). También Dejanira tiene un carácter sumiso y sólo actúa propiamente y ejerce cierto mando dentro del ámbito doméstico. Aquí, la contraposición entre la obligada obediencia femenina y la autoridad propia del varón es explícitamente formulada por Ismene en 61-2.

como también es sabido, mientras que el hombre realiza su virtud en el espacio público y, especialmente, en el ágora y mediante el ejercicio de su derecho a tomar la palabra (*isegoria*), “el adorno de la mujer es el silencio”.⁶¹⁰ Mientras que el más cumplido elogio de la mujer es el anonimato⁶¹¹, la mentalidad tradicional cifra la felicidad máxima del hombre en la fama y en el reconocimiento de la comunidad, de sus iguales. Así Ismene, que por más que no se anime a desobedecer tampoco se complace con la disposición de Creonte, ofrece a su hermana una forma parcial de complicidad: la ocultación, el silencio. Antígona rechaza firmemente dicho ofrecimiento y más bien la anima a que pregone su atrevimiento (85-86). De hecho, su abierta y hasta complaciente confesión del acto de desobediencia enfurece a Creonte de forma que éste lo considera una “segunda insolencia” (*hybris...deutera*, 481).

Esta clara voluntad de Antígona de que se conozca y se comente su acto resulta más comprensible si se atiende a su talante heroico que, en este aspecto, es muy parecido al que se ha visto en Áyax (479-80; véase también *Fil.*, 94-5). Así, además del amor filial y del sentimiento religioso, uno de los motivos que impulsan a Antígona (y que ella reconoce explícitamente, como no podía ser menos) es el de la búsqueda de fama (*kleos*) y de honra (*time*) (72, 96-7, 460, 502, 694).⁶¹² De hecho, al igual que Áyax y que el homérico Aquiles, Antígona rechaza una vida oscura y se entrega sin vacilaciones a lo que considera una muerte noble (96-7, *kalos thanein*), y esta hermosa muerte es el final que espera al héroe al terminar su andadura.⁶¹³ Pero, en el caso de Antígona, este rasgo de su carácter

⁶¹⁰ El silencio y la modestia: Aristóteles, *Política*, 1260a11.

⁶¹¹ Así dice Pericles en su famoso discurso fúnebre (Tuc., II, 45, 2).

⁶¹² Creo además que cuando Antígona se niega a compartir su muerte con Ismene es porque no quiere compartir su gloria con ella. Por lo que dice Hemón (695, 699), parece que efectivamente la *polis* la consideraba digna de elogio y de honra.

⁶¹³ Sobre la *belle morte* véase Vernant, 1982. En *Antígona* Eteocles también alcanza una muerte heroica y *kalos* (194-7), por lo que será honrado por los ciudadanos y por los muertos “de abajo” (24-5). Que un héroe esté dispuesto a morir por restaurar la honra de un *philos* es digno de elogio; por eso Teucro está dispuesto a morir por defender el honor de Áyax (*Áyax*, 1310-12).

resulta mucho más desconcertante y trasgresor por tratarse de una mujer y no, como en el caso de Áyax y Aquiles, de un soldado. Esta actitud tan arraigada en el temperamento heroico, y que es la esencia de lo que se denomina “espíritu agonal” griego, no puede caracterizarse de “femenina”: como ya se ha apuntado, la mejor mujer es aquella de la que no se habla porque se recluye en el ámbito doméstico.⁶¹⁴ De modo que la voluntad de Antígona de obtener fama y la honra de sus ciudadanos no sólo no encaja en absoluto con el sistema de valores que la tradición identifica con la mujer sino que, de hecho, lo revierte de forma sustancial.⁶¹⁵

Incluso, si se quiere, puede verse en Antígona una *nueva* forma de feminidad, una forma que invierte la que viene impuesta por la tradición; una feminidad polifacética que no se agota en los roles tradicionales de ser esposa y madre.⁶¹⁶ Así lo ve Segal cuando afirma que “la plena aceptación de Antígona de su naturaleza femenina salta mucho más a la vista por el contraste con el rechazo de Ismene (61-62). Ismene siente su feminidad como algo negativo, como una debilidad. Antígona encuentra en ella una fuente de fuerza”.⁶¹⁷ No obstante, creo que la idea de que Antígona encarne un “nuevo paradigma de lo femenino” hay

⁶¹⁴ Así lo afirma la Macaria de Eurípides (*Heracl.*, 475ss). En *Antígona* Sófocles sugiere una rica imaginaria del universo doméstico habitado por la mujer que se adivina sobre todo en la añoranza de Antígona por sus bodas ya nunca realizadas (813ss, 867ss, 876ss, 916ss; el Mensajero también se refiere a ello en 1205 y 1207). Otras referencias de la tragedia a la esfera doméstica o la vida matrimonial como lugar en que la mujer encuentra su felicidad aparecen en *Edipo Rey*, 1496ss; *Electra*, 164ss, 970ss, 961ss, 1183; y, más concretamente, en *Traq.*, 914ss y *Edipo Rey*, 1242ss el lugar de referencia de la mujer es la cámara nupcial.

⁶¹⁵ Pomeroy (1999, 118) afirma incluso que Antígona, como Electra, Hécuba y Clitemnestra, son personajes muy masculinos. Algunos versos que, según Sorum (1982, 206, n.22) incluirían notas masculinas de la acción de Antígona son: 471, 484-5, 525, 578-9, 677-80. También Iriarte (2004, 4) afirma que “conseguir imponer el propio criterio en el ámbito cívico griego implica virilización”. Sin embargo, esta idea habría que matizarla: la mujer no busca notoriedad, pero en la medida en que *kleos* se refiere al relato que conforma una determinada vida, podría señalarse, como hace Redfield (1992, 80), que también las mujeres tienen su propia *kleos*: p.ej., a su regreso Odiseo felicita a Penélope porque su *kleos* llega al cielo (*Od.*, XIX, 108).

⁶¹⁶ Lane y Lane, 1986, 181.

⁶¹⁷ Segal, 1966, 70.

que tomarla con precaución, pues no hay que olvidar al menos dos cosas: una, que los lamentos finales de Antígona al verse morir soltera y sin hijos recuerdan poderosamente a algunas inscripciones funerarias de *korai* que han llegado hasta nosotros, de modo que ofrecen una imagen de la muchacha que casa perfectamente con la imagen que la tradición ha creado de la virgen que muere prematuramente⁶¹⁸; segunda, que esa nueva forma (heroica) de feminidad que representaría Antígona la condena, paradójicamente, a la esterilidad⁶¹⁹ y, por tanto, al incumplimiento de las funciones tradicionales de la mujer en la *polis*, a saber la producción de hijos legítimos que aseguren la pervivencia en el tiempo del *genos*. Desde mi punto de vista, es más interesante interpretar el carácter de la desobediencia de Antígona no tanto buscando seguir las transformaciones de lo femenino en la historia de la cultura sino como una acción *política* que, además, está íntimamente relacionada con el tipo de actividad que es la tragedia. Esto se irá aclarando en lo sucesivo pero de momento conviene retener que, si se trata de una mujer, su desobediencia es de una naturaleza todavía más transgresora que la que encontrábamos en Áyax o en Neoptólemo.

Como se ha dicho, no hay nada, ni siquiera la muerte, que rompa el vínculo familiar.⁶²⁰ De esta imposibilidad brota el carácter irresoluble del

⁶¹⁸ En los últimos lamentos de Antígona resuenan algunos célebres epitafios conservados de doncellas; pueden verse muy bonitos ejemplos en la recopilación de Barrio Vega, 1992, 177-193; véase también Kammerbeck *ad* 801-5. Sobre el cambio que se opera en la caracterización de la obra de la rebelde a la muchacha digna de piedad del final véase Sourvinou-Inwood, 1990, 17.

⁶¹⁹ En un bonito escrito sobre el vocabulario del parentesco y las formas de feminidad en *Antígona*, Iriarte (2004) llega a esta conclusión: “Defensora de la ley del útero (...), Antígona se identifica con la figura de la madre, pero la maternidad que encarna de forma simbólica le impone, curiosamente, la esterilidad física.” También Blundell (1990, 109) señala el componente maternal de la *philia* de Antígona.

⁶²⁰ En realidad, como se ha visto, sí lo hay, y eso es lo que ocurre con Ismene: el incumplimiento de los deberes familiares. En realidad aquí se da una pequeña paradoja porque, si Polinices es perdonado de la traición a la patria tras su muerte, Ismene debería serlo también, algo en lo que ella confía (65) pero que Antígona descarta (94). Aunque los comentaristas suelen buscar todo tipo de hipótesis *ad hoc* para explicar estas pequeñas incoherencias (curiosamente *esta* en concreto no) en lo sucesivo las obviaré porque me parecen difícilmente resolubles y achacables a la pragmática de la obra (las tragedias están escritas para ser representadas, no leídas, y estos detalles sólo se perciben en una lectura detenida; además, estas obras se escribían con cierta

conflicto que se plantea en la tragedia: la legislación de la ciudad se solapa con las prácticas familiares y/o religiosas, y al obedecer a un cuerpo de normas se desobedece necesariamente a otro.⁶²¹ La voluntad de Antígona de no convertirse en una traidora para su hermano (46) la convierte, necesariamente, en una traidora en relación con la ciudad.⁶²² Lo cual no quiere decir que las pretensiones de Antígona, por ser las de la familia, no sean a su vez de carácter político: “para Antígona, el vigor de su acto reside en su naturaleza *pública*”.⁶²³ Así, su pretensión de hacer valer las leyes tradicionales o ligadas a la sangre sobre los decretos de la ciudad; su voluntad de que predomine la *philia* personal o natural sobre esa otra forma de afinidad, la “amistad cívica” que defiende Creonte; su condición de única heredera de un linaje cuyo honor se propone restaurar; la veta tan profundamente transgresora del orden social establecido que adquiere su acto de rebeldía, al ser tan impropio de su naturaleza femenina; en fin, todos esos rasgos que convierten la desobediencia de Antígona en un acto complejo y que desbarata la autoridad bien asentada de Creonte constituyen una forma de acción específicamente política: presuponen una conciencia del lugar que se ocupa en una determinada sociedad y una voluntad bien formada para actuar en

premura y había que atender a problemas técnicos de cierta dificultad). Por otra parte, estas pequeñas imperfecciones sólo son preocupantes en la medida en que se pretenda encontrar en Sófocles un corpus coherente de ideas, pero este no es ni mucho menos el propósito del poeta ni tiene nada que ver con la actividad de ver o leer teatro. Un libro dedicado a la detección y explicación de este tipo de detalles es Vara Donado, 1996.

⁶²¹ De ahí que algunos intérpretes (Ugolini, 2000, cap.9; cfr. Meier, 1993, 198) hayan visto en *Antígona* una advertencia, por parte de Sófocles, a la democracia ateniense: es preciso dejar algunos ámbitos de la vida común en manos de los poderes tradicionales (las *gené*) y no extralimitarse en la legislación. Visto así, la desobediencia de Antígona podría considerarse, anacrónicamente, como un acto de desobediencia civil o de protesta justificado a la manera de Thoreau y siguiendo su máxima: “el mejor gobierno es el que menos gobierna”.

⁶²² Que la desobediencia al edicto de Creonte se considere un acto de traición propiamente dicha se confirma por el castigo que conlleva, a saber la lapidación pública (36), que estaba reservado sólo a los traidores de la *polis* (O’Brien, 1978, 12). No del todo seguro de la justicia de su resolución, Creonte cambia significativamente el castigo a la presunta traidora: de la lapidación, una punición en la que participaba toda la ciudad, al solitario enterramiento en una cueva, privada de la vista de todos.

⁶²³ Lane y Lane, 1986, 167.

consecuencia.⁶²⁴ Por eso, que su desobediencia sea un desafío a la ciudad no la excluye de ser una acción política sino que, por el contrario, la convierte en una acción política que tiene raíces y consecuencias profundas, pues afecta a la estructura misma de la división de poderes y de espacios en la sociedad: a la división entre lo doméstico y lo público, entre hombres y mujeres, entre jóvenes y adultos.⁶²⁵

2.2. Dimensiones políticas en la rebeldía de Antígona

El acto de desobediencia de Antígona, un acto que como se ha dicho es político, es lo que la convierte en una heroína trágica. Se sitúa ante la posibilidad de llevar una vida triste y la oportunidad única que le brinda el decreto de Creonte de mostrarse digna de su naturaleza noble, y Antígona elige la segunda alternativa por más que la lleve a una muerte segura. Tan sorda a los ruegos de Ismene que, como una encarnación que es de la virtud de la moderación⁶²⁶, la exhorta a claudicar y ceder, como a las amenazas de Creonte, ni siquiera aprovecha la oportunidad que éste le ofrece de retractarse de su acto y escapar al castigo (447-448). Como ya se ha dicho, Antígona representa ese tipo de héroe que, incapaz de escuchar (*akouo*) y obedecer (*hypoakouo*), tiene que desaparecer para que sobre su tumba se pueda erigir el ágora, *locus* de la vida pública en

⁶²⁴ Que desafíe a la ciudad no significa que Antígona sea completamente indiferente a la misma (Winnington-Ingram, 1980, 127, 129, 141); Lane y Lane (1986, 163) consideran que el desafío de Antígona deriva de su auto-comprensión política y de la posición marginal y subordinada de las mujeres en la ciudad; esto mismo, como se verá después, es aplicable a la también desobediente y virginal Electra.

⁶²⁵ Sobre la naturaleza política de su desobediencia véase Knox, 1964, 76-7; también Sorum (1982, 206) se ocupa de la intrusión política de Antígona y su condición de mujer que, además, permanece virgen; la acción política de Antígona supondría por tanto no sólo una amenaza para la *polis* sino también y sobre todo para sí misma.

⁶²⁶ Para la imagen de Ismene como encarnación de la *sophrosyne*, especialmente en el prólogo, véase Winnington-Ingram, 1980, 127, 129, 141.

democracia.⁶²⁷ En la obra la desobediencia de Antígona se presenta como un acto del todo incompatible con la pervivencia del sistema: no someterse a las reglas de la comunidad trae consigo el peligro de la anarquía, y más si es una mujer quien decide desobedecer. La anarquía, afirma Creonte, impide la supervivencia de la familia y de la *polis*, órganos elementales de la vida en común. De la sumisión femenina y de su reclusión en el *oikos*, el ámbito doméstico, depende la continuidad del mundo.⁶²⁸ Antígona, sin embargo, pese a que sus motivos son en buena medida personales, y pese a que el acto por el que desobedece es un acto que tradicionalmente pertenece a la esfera de lo privado⁶²⁹, tiene que defenderse públicamente por haber violado una ley de la ciudad y por eso pide a los ciudadanos de Tebas que sean testigos de su suerte (806). De hecho, salir del *oikos* y romper el silencio, es decir salir del universo tradicionalmente femenino de sumisión y anonimato, son para Antígona pasos necesarios para cumplir con sus deberes como mujer y como única superviviente de su familia.⁶³⁰ De ese modo, la desobediencia de Antígona, el único acto por el que puede restaurar el honor perdido de su familia, muestra lo débil y arbitrario de la barrera entre las esferas pública y privada, una barrera que, pese a ser convencional, constituye un elemento nuclear de la autocomprensión política de los atenienses y que, por tanto, puede repensarse a medida que lo requieran los agentes.⁶³¹ De ahí que no

⁶²⁷ Sobre la extensión del culto a los héroes a comienzos de la época clásica y la localización de sus tumbas en lugares políticamente simbólicos véase Brelich, 1958.

⁶²⁸ Sobre la dimensión profunda que tiene la trasgresión de Antígona véase Knox, 1964, 110 y cfr. *Ajax*, 293 y 369. Así lo expresa Citti (1975-6, 485ss): “el orden de la realidad se vería trastornado” y “Antígona arremete contra el rol de la mujer en la *polis* y Creonte ve ahí una amenaza al orden constituido”.

⁶²⁹ Las prácticas funerarias están a cargo de las familias y suelen ser realizadas, además, por los elementos marginales de las mismas (mujeres y sirvientes).

⁶³⁰ Lane y Lane, 1986, 165-6.

⁶³¹ “La concepción privada, no política, de la familia desarrollada por Antígona es subversiva.” (Sorum, 1982, 205).

resulte exagerado que Creonte vea en la desobediencia de la heroína el peligro de la anarquía que trae destrucción y ruina al ejército, a la casa y a la ciudad (674-5).

En una obra que presenta tantas reflexiones explícitas sobre la civilización humana, la desobediencia puede entenderse como el acto más claro de barbarie. Por otra parte, es sobre todo Creonte quien pronuncia sendos discursos en los que la desobediencia se convierte en el mal principal de la sociedad y que hacen del rebelde el primer enemigo público. Creonte no goza de las simpatías del público ni de las del lector, pero lo cierto es que los principios que expresa resultan muy razonables y es casi seguro que, en mayor medida que nosotros, el público ateniense estaría de acuerdo en general con ellos. De modo que, a pesar de que hemos de reconocer que se gana nuestra simpatía desde el principio, Antígona representa, al menos en algún sentido, una amenaza para el orden social y para la continuidad de la vida civilizada.

Quizás aquí confluyen, dando lugar a una situación paradójica, los tres aspectos del carácter de Antígona a los que he hecho referencia: su concepción inflexible de la *philia* le conduce a adoptar actitudes que la convierten en una traidora de la ciudad, y su desafío a la *polis* la convierte en una figura trágica que es incompatible con la vida cívica y que sólo puede vivir en soledad, o mejor dicho morir en soledad. No obstante, Antígona sigue siendo un personaje muy atractivo y no sólo para nosotros sino, con total seguridad, para el público ateniense.⁶³² Y la paradoja consiste en lo siguiente: Antígona es la heroína indiscutible de la tragedia; Antígona acapara las simpatías del público de la obra, compuesto de los ciudadanos; además, puede decirse que acapara las simpatías tanto del público *interno*, los ciudadanos ficticios de Tebas (690ss) como del público *externo*, los ciudadanos reales de Atenas y los lectores modernos⁶³³;

⁶³² Que esto es así puede deducirse del hecho de que las versiones dramáticas posteriores del mito se centraron en la historia de amor entre Antígona y Hemón, mientras que Creonte perdura como antagonista declarado de la heroína. Esto además puede achacarse a la evolución del gusto del público hacia lo melodramático. Sobre las versiones de Eurípides y Astidamo puede verse Ghiron-Bistagne, 1993.

incluso alcanza a tocar la fibra sensible del Coro, formado por nobles de Tebas y escogidos por su fidelidad a la autoridad de la *polis*. Pero si se atrae este amplio reconocimiento público es debido a un acto que, no se pierda de vista, no podía ser visto con buenos ojos por el ciudadano medio ateniense. Ni siquiera nosotros, más sensibles al valor de la conciencia individual (por nuestra tradición liberal y nuestra experiencia con el totalitarismo) y muy predispuestos a elogiar los sacrificios (por nuestra tradición cristiana y martiroológica), consideraríamos que la actuación de Antígona era impecable y la de Creonte inequívocamente malvada. Tendemos, en una óptica muy hegeliana, a acentuar el carácter ineludible del conflicto, la inconmensurable multiplicidad del bien y la igual legitimidad de las dos posturas incompatibles, o bien subrayamos el componente igualmente negativo de la obstinación de ambos protagonistas. Incluso solemos atisbar algún tipo de resolución del conflicto: en la muerte del héroe, en el aprendizaje por el sufrimiento, en la inescrutable voluntad de los dioses o en la confianza en el compromiso y la negociación. Lo cierto es que, pese a la admiración que despierta su generoso heroísmo, Antígona no se ve completamente exenta de reproche. Esta ambigüedad se formula claramente en las palabras del Coro: “Ser piadoso es una cierta forma de respeto, pero de ninguna manera se puede transgredir la autoridad de quien regenta el poder. Y, en tu caso, una pasión impulsiva te ha perdido”.⁶³⁴ La paradoja que habría que explicar es, pues, cómo es posible que Antígona consiga atraerse las simpatías generales del público y del lector precisamente por realizar un acto que la convierte en un personaje solitario y profundamente antisocial.

Quizá se pueda ver el alcance de la dimensión política de esta tragedia si, para tratar de explicar esta paradoja, se vuelve sobre algunas cosas que ya se han

⁶³³ Esta diferencia entre el público interno y el público externo de la obra aparece en Meltzer, 1992, 345.

⁶³⁴ “Al cumplir algunos de sus deberes religiosos, ha tenido que trasgredir la *dike* (el orden cósmico que incluye las leyes de la ciudad) y otras normas divinas” (Garner, 1987, 9), Cfr. Burton, 1980, 122; Vernant, 1981, 22; Adkins, 1982, 234, 238.

dicho en este trabajo.⁶³⁵ Holt ha realizado un estudio detallado de cuáles eran los valores del público que asistía a las tragedias y llega a la conclusión de que, confrontados en la vida real con un personaje de las características de Antígona, éste hubiera suscitado su desconfianza y su desaprobación.⁶³⁶ No obstante, Holt muestra las distintas técnicas dramáticas de que se vale Sófocles para hacer del personaje de Antígona un personaje atractivo y explica por qué estas técnicas debieron resultar efectivas.⁶³⁷ De ese modo, conocer los valores que predominaban entre los atenienses del siglo quinto no basta por sí solo para conocer las reacciones que una determinada acción en el marco de una tragedia suscitaría en ese mismo público,⁶³⁸ pues dicha valoración se veía afectada por las intenciones del poeta y los recursos de que se valía para llevarlas a cabo. Así, afirma Holt, a pesar de lo celebrada que fue la heroína, Antígona es, “en términos del siglo quinto”, la hija que nadie hubiera querido tener, incluso la hermana que nadie hubiera querido tener. Así vemos que, lo que valoramos y aplaudimos en el lejano mundo de la imaginación no coincide con lo que realmente se aplaude y valora en la vida real. Y esta distancia que separa las reacciones del público a la tragedia y su mundo cotidiano, esta inversión en los sentimientos y en la valoración de los actos de la heroína, puede explicarse si se apela al marco en que

⁶³⁵ En el capítulo primero, “La tragedia y la vida política ateniense”.

⁶³⁶ Cfr. Holt, 1999.

⁶³⁷ Holt no menciona el hecho importante de que Antígona es el primer personaje que aparece y esto ya suele suscitar la simpatía del público, pero menciona otros recursos más importantes como que la primera presentación del edicto de Creonte se hace desde el punto de vista crítico de Antígona, cómo juega Sófocles con el conocimiento del público para presentar sistemáticamente a Creonte como un personaje predispuesto a la equivocación o cómo pone en boca de Antígona y sus partidarios los versos que serían mejor recibidos por el público.

⁶³⁸ Nótese que difícilmente podrá decirse, por más uniforme que nos imaginemos a la sociedad ateniense, que los valores se compartían unánimemente y que una tragedia suscitaba las mismas reacciones en todos los miembros del público. Al respecto véase Goldhill, 1986, 89-90: “¿Por qué querrán los críticos dar por hecho que la sociedad ateniense del siglo V estaba tan libre de tensiones internas, tan libre de diferencias, de la interacción de fuerzas sociales que fente a una obra que representa un desafío complejo al orden de las cosas reaccionaría (...) de común acuerdo?”

tiene lugar la representación trágica: como ya se ha dicho, la tragedia forma parte de un festival en honor a Dionisos, y éste es el dios de la trasgresión. De tal forma que sólo durante festividades como la de Dionisos, bajo el auspicio del Dios que todo lo transforma, la ciudadanía puede tomar distancia frente a su propia vida social y pensarla a partir de esquemas invertidos. Esta toma de distancia con la propia realidad facilita la tarea de la tragedia como mecanismo reflexivo de la *polis*: la tragedia constituye una vía para la expresión y representación legítima del disenso y, en este sentido, es un espejo de la vida social que, al devolver a la ciudad una imagen deformada de sí misma, ésta se reconoce (con sus virtudes y sus debilidades) pero sólo aguzando mucho su vista. En *Antígona*, el público ateniense podía romper con numerosas ideas tenidas por ciertas, indiscutibles o incluso inimaginables en su cotidiano pensarse.⁶³⁹

No se puede cerrar este apartado sobre la dimensión política de la desobediencia de Antígona sin ver los rasgos conservadores que se perfilan en la heroína y que a menudo pasan desapercibidos debido a su naturaleza revolucionaria. La pervivencia en la *polis* de un amplio sistema de valores tradicionales y la enorme influencia de las grandes familias aristocráticas crea una tensión constante con los valores democráticos, y esta tensión también puede verse reflejada en la tragedia.⁶⁴⁰ Aunque pueda resultar sorprendente, se ha dicho razonablemente que de las dos hermanas la progresista es Ismene, pues adopta las ideas nuevas que trae la nueva autoridad de Creonte, mientras Antígona, con su firme adherencia a los vínculos de sangre y la religión, es muy conservadora.⁶⁴¹ Knox la relaciona con el pensamiento aristócrata ateniense y su ideología antidemocrática.⁶⁴² Además, la devoción a los lazos de sangre es antigua y

⁶³⁹ Puede leerse también Citti, 1975-6, 497-501.

⁶⁴⁰ Los grandes hombres pertenecen siempre a las grandes familias: Plutarco, *Temístocles*, 5,4; *Aristóteles*, 1, 1-4; *Pericles*, 3, 1; *Nicias*, 3, 1-5; 15-2; *Alcibiades*, 7, 5.

⁶⁴¹ Noschis, 1982, 211.

⁶⁴² Véase Knox, 1964, 76ss.

primitiva, más antigua que la propia *polis*, y está asociada al rol de la mujer como reproductora y trasmisora de las tradiciones.⁶⁴³ Finalmente, su apelación a las leyes no escritas refuerza ese interés de Antígona por la tradición ancestral.⁶⁴⁴ En este sentido, podría decirse que la muerte de Antígona recrea la idea de que la salvación de la *polis* depende de la destrucción del *genos* y de las viejas fidelidades ancestrales basadas en los vínculos de sangre y en las alianzas matrimoniales.⁶⁴⁵ La muerte del héroe, pues, se nos presenta, como en *Áyax*, como el sacrificio necesario para el nacimiento de la ciudad.

3. La tragedia de Creonte

3.1. Creonte como héroe trágico

Hasta aquí se han explorado la dimensión política de la rebeldía de Antígona, quizás el aspecto de la tragedia que más ha entusiasmado a los críticos de todos los tiempos. En el presente apartado indagaré cuál es la dimensión política de la figura de Creonte, y voy a defender que éste se corresponde en buena medida con el hombre noble y poderoso que, sin ser totalmente bueno, tampoco es totalmente malvado, pero que comete un error fatal (*hamartia*)⁶⁴⁶, un error que tiene consecuencias irreparables y que dan lugar a un cambio radical en las circunstancias de su vida: un héroe que sufre, pues, una *metabole*, y además la *metabole* propia de las “obras buenas”, pues consiste en caer desde lo más alto hasta lo más bajo o desde la felicidad a la desdicha (*Poética*, 1453a15ss). Pero junto

⁶⁴³ *Ib.*, 78, 91, 98.

⁶⁴⁴ *Ib.*, 97; Ugolini, 2000, 151ss

⁶⁴⁵ A propósito de la presencia de esta temática en *Los Siete* de Esquilo y su continuación en la *Antígona* de Sófocles véase Winnington-Ingram, 1980, 120.

⁶⁴⁶ Bremer (1969, 145), cuestiona si el término aristotélico de *hamartia* se aplicaría correctamente a Creonte pues, aunque sin duda actúa equivocadamente, más que *desconocer* los hechos, lo que hace es *ignorarlos*; pero sí le correspondería el de revés que lleva al infortunio (*metabole eis dystichian*) por medio de una ceguera divina (*ate*).

con esta peripecia⁶⁴⁷ también le llega a Creonte un episodio de reconocimiento, pues durante toda la obra ha estado *ciego* a los signos que dejaban vislumbrar su próxima precipitación en la desgracia hasta que, como siempre en la tragedia, al final los reconoce demasiado tarde.

Hay muchas razones para considerar que la obra de *Antígona* narra la muerte de la heroína pero, sobre todo, la tragedia de Creonte.⁶⁴⁸ No ha faltado quien haya propuesto incluso que Creonte es *de hecho* el protagonista de la obra.⁶⁴⁹ Sin entrar a considerar si esta hipótesis tiene la suficiente credibilidad filológica, creo que es en todo caso un personaje complejo que reclama la atención por méritos propios. Hay, desde luego, numerosos elementos que dan cuenta de su (al menos) co-protagonismo en el drama. En primer lugar, Creonte se encuentra, en no menor medida que Antígona, en una situación característicamente trágica: tiene que hacer una elección entre situaciones que representan la fidelidad a valores que son incompatibles y, sea cual sea su elección, no podrá evitar ser causa de su propia desgracia. En la segunda parte de la obra Creonte vuelve a encontrarse en una encrucijada trágica en la que, además, formula la pregunta que es propia del héroe que se encuentra en esa situación, la pregunta trágica y moral por excelencia: “¿Qué debo hacer?” (*Ti deta chre dran?*). No obstante, es importante destacar que, a diferencia de lo que suele ocurrir con otros héroes sofocleos cuando se topan con la necesidad de llevar a cabo una elección trágica, Creonte dirige esta pregunta al Coro y no a su propio ánimo, y la acompaña mostrando una sumisión absoluta: “Dime. Yo obedezco” (*phraze; peisomai d’ego*,

⁶⁴⁷ De ella da cuenta un Mensajero en 1156-1171: parte de una *gnome*, a saber que la fortuna es lo que todo lo domina, y llega al caso particular de Creonte que, de salvador (1162) y monarca absoluto (1163) que reinaba feliz y con noble descendencia (1164), se ve reducido ahora (*nyn*) a un cadáver viviente (1168).

⁶⁴⁸ La expresión aparece en Beltrametti, 2003, 33 y Bollack, 1999, en el título.

⁶⁴⁹ Véase Calder, 1968 quien, además, propone una rehabilitación muy razonable de este héroe y ofrece una respuesta a la objeción más obvia a la hipótesis que convierte a Creonte en protagonista de la obra: el título de la misma. Tanto Kitto (1964, 176) como Goheen (1951, 98) consideran a su vez que los errores o faltas de Creonte son el tema principal de la pieza.

1099).⁶⁵⁰ Por otra parte, su forma especialmente miope de pretender “negar la tragedia” aferrándose a un único valor (o a una rígida jerarquía de valores) no es muy diferente de la de Antígona, que igualmente elude todo conflicto afirmando vehementemente una única cara del bien.⁶⁵¹ Tanto su forma de expresarse y de negarse a escuchar como su terca obstinación le asemejan a los otros héroes sofócleos por más que su posterior cesión lo aleje de forma definitiva (pero lo vuelva más interesante).⁶⁵²

Si se atiende a un criterio estrictamente numérico, Creonte es quien (sobre todo en la segunda parte de la obra) pronuncia el mayor número de versos (343, frente a los 215 de Antígona) y se encuentra presente en la práctica totalidad del drama. Otro rasgo que da cuenta de la central importancia de Creonte en la obra es que él es el centro o el eje en torno al cual se desarrolla la acción dramática pues, aunque Antígona lleva sobre sus espaldas el peso de tener que morir heroicamente, a quien en realidad llega la tragedia es a Creonte: ni la muerte de Hemón, ni mucho menos la de Eurídice, afectan en absoluto a la heroína, que ya está muerta cuando tienen lugar estas dos últimas muertes.

Además, el desencadenamiento del drama da lugar a la peripecia no de Antígona, que desde el principio es presentada como una joven indefensa y en

⁶⁵⁰ Desde el punto de vista de Knox (1964, 61, 71-75) esta claudicación es lo que hace que la de Creonte no se corresponda con la “verdadera naturaleza del héroe sofócleo”. Aunque en general los estudios de Knox han obtenido la atención que merece su brillante penetración en las tragedias de Sófocles, a mí me parece que en este caso su argumento está viciado: si para decidir si Creonte encaja o no con la concepción sofóclea del héroe debemos basarnos únicamente en la concepción del héroe que Knox atribuye a Sófocles, entonces su relato es autojustificatorio y poco interesante teóricamente. Desde mi punto de vista, Creonte se corresponde con la definición aristotélica de héroe trágico y, al desempeñar una parte importante en la tragedia de Sófocles, constituye un contraejemplo del concepto de Knox de héroe sofócleo (algo que también ocurre con Electra, que obstinada como es no perece en su autodestrucción, o Neoptólemo, cuya virtud estriba en el cambio de resolución, algo de lo que el “verdadero héroe” Filoctetes es incapaz), lo cual en absoluto implica que su interpretación de la *Antígona* no sea de los mejores y de las mejor justificadas que se pueden encontrar.

⁶⁵¹ Esta es la interpretación de la obra que propone Nussbaum (1995, cap.3).

⁶⁵² *Ib.*, 67-8.

una situación lamentable de soledad e impotencia (es una doncella *epiclera*), sino de Creonte: al principio de la obra, Creonte, como Edipo en *Edipo Rey*, es un soberano poderoso que se presenta además como protector y benefactor de la comunidad.⁶⁵³ El final de la obra presenta un Creonte abatido y débil, un tirano que pone su voluntad y su acción en manos de la comunidad a cuyo consejo se somete incondicionalmente.⁶⁵⁴ Al igual que Edipo, Creonte lo es todo al principio y nada al final.⁶⁵⁵ A Creonte y Edipo les afecta una misma ceguera a lo largo de toda la obra y, aunque Creonte no se saca los ojos, acaba siendo “nadie”. Además, aunque Antígona también es objeto de censura, el drama se desencadena fundamentalmente por los errores (*hamartemai*) de Creonte, como él mismo reconoce al final de la obra. Él es a la vez causa y víctima de estos errores trágicos, y es por supuesto quien se lleva una porción mayor de sufrimiento en la parte final de la tragedia.⁶⁵⁶ Por eso, en la tragedia de *Antígona* no es la heroína quien se amolda al concepto aristotélico de héroe trágico sino el propio Creonte.

Quizá lo más difícil sea explicar cómo Creonte puede caracterizarse como ese personaje que pasa “de la buena fortuna a la mala fortuna, y no por la perversidad, sino por algún error enorme” (1453a16). Habrá que indagar pues en la catadura moral de un personaje que ha pasado por ser “el antagonista” casi por antonomasia y tratar de matizar ese carácter tan negativo que la tradición le ha

⁶⁵³ Sobre el paralelo de Creonte y Edipo véase Ugolini, 2000, cap.8; Perrotta, 1963, 225 y 250-1; Ehrenberg, 1954, 66-9, 71, 171. Algo que en buena medida define su forma peculiar de lidiar con el mundo, una forma autoritaria que ralla en la auto-confianza prepotente, es su abundante uso de la primera persona de singular: respecto a Edipo, véase Kirkwood, 1958, 128 (quien subraya por otra parte la estatura “infinitamente superior” de Edipo frente a Creonte) y sobre Creonte en *Antígona* véase Lane y Lane, 1986, 170.

⁶⁵⁴ El contraste que, tras la peripecia, existe entre las dos imágenes de Creonte se describe con detalle en 1160ss y sirve al Mensajero para hacer una generalización moralizadora.

⁶⁵⁵ Sobre la inversión de las circunstancias de Edipo en relación con la institución del ostracismo y la expulsión del *pharmakos* véase Vernant (1970, 101-131): pasa de cazador a cazado, de ser el que purifica al principio de corrupción, de juez a culpable y de rey a chivo expiatorio.

⁶⁵⁶ Sobre las partes de la tragedia (peripecia, reconocimiento y sufrimiento) véase *Poética*, 1452a22-b14. Sobre la importancia del *pathei mathos* en Creonte véase Winnington-Ingram, 1980, 118.

asignado.⁶⁵⁷ De hecho, lo que aquí voy a sostener, de manera paralela pero inversa a como se ha hecho anteriormente con Antígona, es que Creonte se granjea de forma progresiva la antipatía del público a pesar de que su punto de vista inicial no era del todo (o nada) censurable, y empieza a serlo sólo a partir del momento en que se extralimita. Y que esta actitud crítica frente a Creonte, actitud crítica que la tradición ha heredado y reforzado en múltiples recreaciones del drama, supone a la vez una actitud crítica del público ateniense frente a su propia forma de ejercer el poder.

3.2. *Creonte no siempre fue malo*

Aunque desde el comienzo de la obra se alude a él irónicamente como *ariston*, lo cierto es que, como se verá, en buena medida Creonte representa la mentalidad de una gran mayoría de la población ateniense de aquel momento.⁶⁵⁸ El discurso con que entra en escena reúne cuatro elementos fundamentales: su sentimiento religioso, su legítima autoridad, su concepción de la *philia* y el decreto contra Polinices.

En primer lugar, y es importante notarlo para calibrar el grado en que después cambiará el personaje, Creonte se muestra respetuoso con los dioses al atribuirles la salvación de la ciudad (162-163). En segundo lugar (170-4), anuncia su reciente posesión de la autoridad debido a los vínculos de sangre que mantenía con los desaparecidos hijos de Edipo.⁶⁵⁹ El contexto en que se desarrolla la acción no resultaba del todo extraño al público ateniense: se trata de un escenario

⁶⁵⁷ Un ejemplo entre muchos lo proporciona Citti (1976, 478): “...el sufrimiento se abate sobre Antígona, generosa e inocente, tanto como al orgulloso y culpable Creonte. ¿Es esto justicia?”

⁶⁵⁸ Se pueden presentar numerosas referencias en contra (valga de ejemplo Leinieks, 1982, 85; Ugolini, 2000, 113) pero en general existe un acuerdo a este respecto muy amplio entre los críticos.

⁶⁵⁹ Hay que llamar la atención sobre el curioso hecho de que Creonte rechace, como se verá inmediatamente, el aspecto familiar de la *philia* y que sin embargo justifique su poder en virtud del *genos* (173), del parentesco. Creonte afirma en 173-4 poseer el “poder” y el “trono”, al igual que los poseía Layo (165-6) y después sus hijos.

posbólico que puede considerarse una situación de emergencia.⁶⁶⁰ En dicha situación de emergencia Creonte, que es por cargo y por lazos familiares el legítimo gobernante, se dirige a la asamblea (160) de notables no tanto como un tirano cuanto como un general. Se encuentra, y está subrayado en toda la obra, en una situación intermedia entre un tirano⁶⁶¹, un gobernante oligarca y un representante de la democracia popular.⁶⁶² No han faltado defensores para ninguna de estas tres posibilidades, y obviamente ninguna está definida claramente en el texto: precisamente esta es la ambigüedad que caracteriza el contexto posbólico y la situación de emergencia a que se acaba de hacer alusión.⁶⁶³ Incluso, podría decirse que el de Creonte es un gobierno de transición.⁶⁶⁴ Su figura recuerda en buena medida al Teseo de *Edipo en Colono* y de *Las Suplicantes* de Eurípides, al rey de los argivos de la obra homónima de Esquilo y también al Edipo de *Edipo Rey*⁶⁶⁵: un “tirano” que no sería tanto un dictador cuanto un *primus inter pares* o el rey de una monarquía constitucional.⁶⁶⁶ La figura

⁶⁶⁰ Calder, 1968, 393.

⁶⁶¹ Así en Whitman (1951, 90), quien afirma que el carácter de Creonte sintetiza el del “típico tirano” (cfr. Bowra, 1944, 72-8 y Winnington-Ingram, 1980, 122-8). También Leinieks (1982, 85-6) asegura que Creonte representa un tirano y que en la composición de la tragedia de *Antígona* Sófocles se encuentra profundamente influido por la obra esquilea *Prometeo encadenado* (sobre la relación entre estas dos obras véase también Cerri, 1976, 57ss).

⁶⁶² Incluso hay quien ha aproximado la figura de Creonte con el demócrata radical Cleon tal como ha sido retratado por Tucídides: por su posición rígida respecto a la obediencia (Tuc., III, 37, 3), su desprecio por la compasión (III, 37, 2) así como por su suspicacia contra sus opositores (III, 37, 4). Véase también Ugolini, 2000, 123-4, n.40.

⁶⁶³ La asamblea (*synkleton*, 159) lo saluda como *basileus xchoras* (155), y *basileus* reaparece en 155. Numerosas veces se le denomina *anax*, pero los ancianos del Coro son a su vez *anactes*, 988; en otra ocasión se recurre a la fórmula *choras pantele monarchian* (1163), y él mismo se define en una ocasión como *tagos*, respondiendo al *tyrannos* de Tiresias (1057). Dos veces se alude a su soberanía con derivados de “tirano”: 506 y 1169. Antígona lo llama *strategos* (8), término que ayuda a perfilar la imagen de Creonte en relación no sólo con Pericles, sino también con el retrato negativo de los Atridas que aparece en *Ajax* (1109, 1116, 1232, 1386).

⁶⁶⁴ Calder, 1968, 392.

⁶⁶⁵ Y se diferenciará crecientemente de ellos a medida que avanza la obra al mostrarse renuente a escuchar al pueblo de Tebas (Pritchard, 1993, 15).

histórica más parecida en cuanto a la autoridad que representa sería Pericles⁶⁶⁷ pero no hay que olvidar que en el caso de Creonte existe además un elemento arcaizante, a saber el lazo de sangre que apoya la legitimación de su autoridad.

El siguiente elemento relevante que aparece en el discurso de Creonte es su concepción de la “amistad cívica” y del espacio público.⁶⁶⁸ Creonte asegura que es imposible conocer a un hombre hasta que no ha ocupado un puesto de mando (175-6), algo que cuadra muy bien con la mentalidad ateniense, según la cual sólo mediante la participación en el espacio público el ciudadano era quien era: por así decirlo, la vida cívica proporcionaba la medida del valor personal del ciudadano. No obstante, estas palabras resuenan de forma extraña en boca de Creonte: hasta ese momento de su vida parece haber sido un personaje oscuro en la casa de Edipo, y los acontecimientos de la tragedia muestran que, llegada su oportunidad de obtener el mando, no da una imagen muy buena de sí mismo.⁶⁶⁹ A continuación, y ahondando en esa misma idea, Creonte asegura despreciar a quien, por miedo, no brinda buenos consejos al soberano causando así perjuicio a la ciudad (178-181). La ironía que encierran estas palabras sólo se hace patente más tarde cuando, a medida que progresa la acción, Creonte se muestre

⁶⁶⁶ Es muy curiosa esta superposición en las tragedias mencionadas de un personaje que representa la autoridad pero que no lo hace de forma autocrática y la existencia de un sistema de consulta que recuerda claramente a los órganos consultivos de la democracia ateniense. En la teoría política de Aristóteles también es curioso cómo conviven la idea de un “legislador” con la explicación natural y teleológica de la formación del estado a partir de unidades más pequeñas. Sobre esta paradoja véase Miller, 1995, cap.2.

⁶⁶⁷ La figura Pericles, tal como la delinea Tucídides (II, 65), se aproxima bastante a lo que se apuntaba en la nota anterior: Atenas era de nombre una democracia pero estaba dirigida por su primer ciudadano, Pericles. Al respecto puede verse Ehrenberg (1954, 105ss). Pero hay que tener en cuenta las continuas acusaciones que, especialmente desde la comedia prearistofánica, se vertían sobre Pericles y sus colaboradores de querer instaurar una tiranía como la de Pisístrato (Ugolini, 2000, 120).

⁶⁶⁸ Es propio de la democracia ateniense el haber inventado la *philia* política con el fin de desplazar la *syngeneia* familiar. Cfr. Beltrametti, 2003, 27.

⁶⁶⁹ Estas interpretaciones retrospectivas (es decir, que buscan desentrañar el sentido de una parte de la obra a partir de lo que aparece posteriormente en la misma) no esclarecen nada relativo a cómo el público ateniense reaccionaba a las tragedias (Sourvinou-Inwood, 1989, 135ss), aunque

completamente incapaz de atender a ningún consejo. En todo caso, él mismo tenía por costumbre escuchar los buenos consejos del adivino Tiresias (994, 1058, 1162). Su gobierno se caracterizará pues por la lealtad a la ciudad (173ss) a la que él mismo ha salvado (189). Aquí es cuando introduce el principio más importante de su política: al ser la ciudad lo que posibilita la vida del ciudadano, Creonte afirma la primacía de la comunidad sobre el individuo y considera que ningún enemigo de la *polis* puede considerarse amigo (182-193). La ciudad ha de ser pues el marco de todas las relaciones humanas: ésa es su idea de *philia*, una idea de “amistad cívica”. La cercanía entre Creonte y el sentimiento de comunidad que predomina en la Atenas de Pericles ha sido subrayada por Jebb en su comentario a los versos 189 y 190; en estos versos, Creonte expresa, en la misma línea que Pericles en el discurso fúnebre que relata Tucídides (II.60), que la prosperidad de la ciudad es preferible a la del individuo por sí solo y que, incluso cuando éste se encontrara en apuros, la ciudad lo preservaría.⁶⁷⁰ Este fuerte sentimiento de comunidad es totalmente comprensible en un momento de la historia en que la integridad física y la continuidad social del individuo se encontraban frecuentemente amenazadas por la guerra. La guerra formaba parte del contexto cotidiano como una amenaza constante, y la violencia excepcional que lleva consigo era parte de la vida normal del ciudadano. El ciudadano ateniense, pues, sufría de forma continuada el miedo a perder “su mundo”. En estas condiciones, un acto de traición podía desbaratar todo el orden social: nos han llegado numerosos testimonios de ciudades que han sucumbido a un sitio por el acto de traición de uno de sus habitantes, corrompido posiblemente por intereses económicos.⁶⁷¹ La lealtad a la *polis* no era, como dice Knox, una “causa

no hay ningún problema en practicarlas cuando lo que nos proponemos con nuestras lecturas silenciosas no es reconstruir el universo valorativo interpretativo de los atenienses.

⁶⁷⁰ Tanto Pericles como Tucídides se valen en dos ocasiones de la misma palabra: se refieren al buen curso de los asuntos de la *polis* con la palabra *orthoumenen*, y a la salvación o preservación que ofrece la ciudad al individuo con la palabra *diasozetai*.

⁶⁷¹ Véase p.ej. Tuc., V, 116, aunque el personaje de la política ateniense que destacó por su ánimo traicionero fue Alcibíades. Sobre Alcibíades véase Romilly, 1995b.

abstracta”, sino una cuestión de “necesidad práctica”.⁶⁷² De ahí que las rígidas disposiciones que establecerá Creonte a partir de este principio, que se resumen en la fórmula tradicional y ampliamente aceptada de “ayudar a los amigos y perjudicar a los enemigos”, fuesen compartidas de forma más o menos unánime por el público, y de ahí también que sus obsesiones relativas a la conspiración contra él así como al poder subversivo de la corrupción no fuesen del todo impertinentes. Así, al considerarse solamente válidas las “amistades cívicas” Creonte trata de romper con lo que era una de las principales amenazas para la paz social y la concordia en el marco de la *polis*: las estrechas amistades privadas y las lealtades entre facciones.⁶⁷³ Ese mismo esquema, pues, de beneficiar a los amigos y perjudicar a los enemigos tenía que aplicarse fundamentalmente a los amigos y los enemigos de la *polis*. Por otra parte, al dejar en un segundo plano las relaciones familiares respecto de la organización política, Creonte no hace sino seguir exactamente los mismos pasos por los que se ha formado la *polis* democrática.⁶⁷⁴ Además, Creonte exhibe un sentimiento religioso *político*, en el sentido de que concibe el mundo de los dioses como una prolongación de la ciudad, y espera por tanto que los dioses se valgan de su misma concepción de la *philia* (282-8).⁶⁷⁵ De ahí que le enfurezca la idea, sugerida por el Coro, de que hayan sido los propios dioses quienes se hayan ocupado del cuerpo de Polinices: los dioses no pueden honrar al enemigo de la *polis* porque los dioses, si son justos, tienen que honrar a los amigos y perjudicar a los enemigos.

Así pues, su autoridad es legítima y tanto su decreto como su programa político (178ss) y sus ideas respecto a la importancia superior de la comunidad (189ss) y del orden público (se refiere a la falta de orden, *akosma*, en 660)

⁶⁷² Knox, 1964, 85.

⁶⁷³ Cfr. Dover, 1974, 304ss.

⁶⁷⁴ Iriarte, 2004, 3.

resultarían familiares y aceptables a los atenienses.⁶⁷⁶ Incluso cuando se refiere a la necesidad de castigar al desobediente y, más adelante, cuando afirma que el mayor peligro que acecha a una ciudad es la anarquía (663ss, 672), Creonte está expresando ideas que eran comunes y aplaudidas entre los atenienses.⁶⁷⁷ De las posibles simpatías (o por lo menos dudosas antipatías) que Creonte despertaría en el público ateniense informa el hecho tan significativo de que Demóstenes (19.246-7) haya escogido los versos 175-190 del discurso de Creonte para leerlos en un proceso contra Esquines (que había representado precisamente ese papel), lo cual muestra la aceptación general de las ideas por él expresadas incluso un siglo después de haber sido pronunciadas.⁶⁷⁸ Además, el momento tan delicado en que está contextualizada la acción hace comprensible que una expresión abierta de disenso, pero mucho más un acto de desobediencia, resultase inadmisibles.⁶⁷⁹ En un contexto bélico, o en las circunstancias que siguen a una

⁶⁷⁵ Segal (1966, 67) afirma que para Creonte el mundo divino y el mundo humano son coextensos, y esta creencia de Creonte es un signo de su desconocimiento de los límites de la condición humana.

⁶⁷⁶ Aunque el decreto sólo hasta cierto punto: es verdad que las leyes atenienses prohibían enterrar a un traidor en el suelo patrio, pero no impedían que sus familiares lo enterrasen en cualquier otro lugar o, en el peor de los casos, que fuese arrojado a un pozo en territorio patrio. Este castigo es muy severo y su legislación al respecto generaba fricciones (Cerri, 1979, 20). La sepultura, de hecho, es considerada un signo de buenas costumbres y de civilización, sobre lo cual hay numerosos testimonios: Tuc., II, 37. 3 y IV, 97-101; Jen., *Mem.*, IV, 4, 9; Isoc., *Pan.*, 169; Arist., *Ret.*, 1374a-b; Eur., *Sup.*, 311, 526, 671. Sobre el significado de la deshonra que supone no enterrar un cadáver véase Vernant, 1982, 45-76 (en Gnoli/Vernant, 1982) y sobre la aplicación de la *ataphia* en la Atenas del s.V véase Ugolini, 2000, 143-6 y Hester, 1971, 54-5 y Apéndice C.

⁶⁷⁷ Cinti, 1976, 490.

⁶⁷⁸ Bowra, 1944, 68. En su comentario a 189, 90, Kammerbeck menciona otros casos paralelos en Tucídides (II, 60, 2 y 3 y II, 40, 4).

⁶⁷⁹ Como dice Finley (1997, 81): "...la guerra somete a una prueba durísima la tensión entre libertad y seguridad. En los Estados Unidos (...) la teoría que definía sediciosa, y por tanto punible, cualquier crítica al comportamiento de los funcionarios y a las leyes vigentes fue durante mucho tiempo considerada obsoleta, y sólo se despolvó en 1917 cuando, en una atmósfera que se había enrarecido de repente de forma extraordinaria, un juez federal sentenció que 'no se debería consentir a ningún hombre realizar un acto, más o menos intencional, que de alguna manera socabe el esfuerzo que los Estados Unidos están realizando o que conduzca a

guerra reciente, la obediencia (*peitharchia*) es la clave de la salvación (*soteria*, 675-6); es lo que asegura que se preservará la vida del ciudadano y es la salvaguarda de su estatus social (672-6), dos bienes que son condiciones necesarias del orden social y de la felicidad individual amenazados por la guerra y la anarquía. En condiciones extremas, incluso, la obediencia a la autoridad puede convertirse en una necesidad por sí misma, sin importar ya a quién o a qué se dirija con tal que sea la autoridad establecida (666-7), pero del principio de la necesidad de la obediencia a esta idea de obediencia absoluta hay un camino que Creonte recorre con suma torpeza. En todo caso, antes de llegar a este extremo, al defender la necesidad de la obediencia a las leyes Creonte no está defendiendo ni más ni menos que el principio de libertad política ateniense del que los contemporáneos de Sófocles tan orgullosos se sentían.⁶⁸⁰

En definitiva, ya se ha aclarado cuál es el marco en que actúa Creonte y en virtud del cual, al menos en un primer momento, no parece justificado ver en él un tirano en el sentido negativo de la palabra. Como se ha visto, al principio de la obra se presenta como el hombre fuerte que ha logrado poner a salvo a su ciudad, aunque lo suficientemente pío como para achacar esta salvación a los dioses. Su autoridad se basa no sólo en los vínculos de sangre que mantiene con el anterior soberano, Eteocles, sino que ésta viene reforzada por autoridad como general.⁶⁸¹ Además, su programa político puede calificarse de moderado: en primer lugar, busca el consejo de ancianos y confía en su continua lealtad (165-6); por otra parte, declara que su intención como soberano de Tebas será buscar el mayor provecho para la ciudad en su conjunto (191). Pronuncia, incluso, el que podría considerarse un principio de “buen gobierno”, que se confirma más

retardar, incluso un solo instante, el rápido aproximarse del día en el cual la victoria llegará definitivamente a nuestros ejércitos’ ”.

⁶⁸⁰ Sobre la libertad como obediencia a las leyes véase Heródoto, VIII, 104 (Garner, 1987, 20 no interpreta en este pasaje “leyes políticas” sino “costumbres”, pero véase Romilly, 2002, 18); Platón, *Carta VII*, 334c; *Carta VIII*, 354b-c.

adelante (661ss) cuando sostiene que el buen gobernante ejerce la autoridad en la ciudad al igual que lo hace el padre en la casa. Se presenta como un hombre sensato que, en virtud de su inteligencia, puede guiar la nave del estado y salvaguardar así a la ciudad.⁶⁸² En definitiva, cuando Creonte promulga su decreto es el hombre “de recursos” que canta la oda del primer estásimo.⁶⁸³ En este marco de líder no cuestionado pero tampoco cuestionable impone el famoso decreto de no enterrar al traidor so pena de muerte. Este decreto es una consecuencia de sus principios políticos: por un lado, al decretar las honras fúnebres debidas al héroe de Tebas, Eteocles, Creonte aplica la parte positiva del eslogan en que se resume su concepción de la amistad: otorga honra a sus amigos. Y es coherente también porque determina la amistad de Eteocles en función de los servicios que éste último ha prestado a su ciudad y sin mencionar siquiera el hecho de que era su sobrino.⁶⁸⁴ A su vez, las disposiciones contra Polinices también son doblemente coherentes, en esta ocasión con la parte negativa del eslogan: Creonte decreta que quede insepulto y, por tanto, deshonorado como castigo por traidor y, además, considera que Polinices es un enemigo sin tener en cuenta el lazo familiar que les une. Así, el modo en que Creonte considera a Polinices un enemigo perpetuo por contravenir sus obligaciones cívicas es paralelo al rechazo de Ismene por parte de Antígona por contravenir sus obligaciones familiares. Es importante subrayar esta coherencia entre principios y disposiciones (jurídicamente establecidas) pues, si los principios eran comúnmente aceptados en la democracia ateniense, el castigo de Polinices

⁶⁸¹ En la tragedia no se dice nada, ni a favor ni en contra, de la intervención de Creonte en la batalla de los Siete contra Tebas, pero no son infrecuentes las alusiones a su papel como protector de la ciudad (1058, 1062).

⁶⁸² Es importante retener esta idea del gobernante como buen piloto; Tiresias volverá sobre ella en 992-4. También en 178 se dice que guía rectamente la ciudad (*enthynon polin*).

⁶⁸³ Leinieks, 1982, 63.

⁶⁸⁴ La descripción de Eteocles en *Antígona* es muy positiva, recuerda bastante al personaje de *Los siete* de Esquilo pero es muy diferente al de *Edipo en Colono* (véase Whitman, 1951, 83).

no debe considerarse, al menos en principio, como extremadamente cruel. Es importante señalar que al decretar las honras fúnebres de Eteocles y la privación de enterramiento (*ataphia*) para Polinices Creonte no está eligiendo entre dos hermanos a su preferido sino reaccionando frente a los dos principios que cada uno de ellos representa y que son los que operan en la tragedia: Eteocles, la obediencia y la lealtad a la ciudad; y Polinices, la traición y la desobediencia. Y éste es el punto de vista exclusivo de Creonte.⁶⁸⁵ En todo caso, al adherirse rígidamente a su concepción cívica de la *philia* Creonte descuida las obligaciones que como único superviviente masculino de su familia le correspondían hacia el traidor Polinices.⁶⁸⁶ Que Creonte se equivoca al despreciar ese rasgo natural de las relaciones familiares es algo de lo que él mismo se apercibe cuando, al final de la obra, con la muerte de Hemón y Eurídice, se da cuenta de que al destruir su núcleo familiar ha destruido las fuentes de su propia felicidad.

En resumen, Creonte se presenta al público y a la asamblea de ancianos que compone el Coro como un soberano que pretende gobernar sirviéndose tanto de los buenos principios como de la inteligencia. Creonte representa en buena medida a ese ser humano lleno de recursos (*pantoporos*, 360) al que canta el Coro en la Oda al hombre. Pese a que en la oda predomina un tono muy optimista, ese ser humano y las posibilidades que están a su alcance tienen un carácter marcadamente ambiguo: lo pone claramente de manifiesto el empleo de los derivados *deinos* (332-334)⁶⁸⁷, la alusión a los límites del poder del hombre

⁶⁸⁵ Demont, 1993, 115.

⁶⁸⁶ Polinices es a la vez *philos* y *echthros*. En esta tragedia Sófocles juega siempre con la ambigüedad de la palabra *philia*, que se refiere tanto a la amistad (que se crea en el marco de las relaciones cívicas) como a los lazos familiares. Meier (1993, 195) sostiene que, al igual que en *Ajax*, Sófocles quiere transmitir la idea de que “el antagonismo tiene que verse limitado por la solidaridad humana”. En esta obra, Tiresias y Hemón no tienen el mismo éxito que Odiseo en *Ajax*, entre otras cosas porque nunca consiguen hacerse escuchar por Creonte (y en esto *sí* se diferencia del Atrida, que cedió por amistad a los ruegos de Odiseo).

⁶⁸⁷ Sobre esta expresión, su profunda ambigüedad y su relación etimológica con el temor existe una bibliografía inmensa, pero pueden verse p.ej. las anotaciones de Dodds (1973, 8) relativas a estos versos y el artículo de Judet de la Combe (1993) dedicado a los versos 361-4. Según este

(sólo la muerte para él no tiene escapatoria, es *aporos*, 360-2) y a la ambivalencia de su acción (366). La evolución del drama mostrará hasta qué punto las posibilidades del hombre son verdaderamente ambiguas.⁶⁸⁸

3.3. Creonte se transforma en tirano

Creonte no es un tirano al comienzo del drama sino que se convierte en tirano durante el transcurso del mismo.⁶⁸⁹ De hecho, se podría decir que una de las líneas temáticas principales de esta tragedia es precisamente la transformación de Creonte en un tirano a medida que se topa con el obstáculo que le opone la desobediencia de su enemiga y el disenso de sus amigos.⁶⁹⁰ Así, esta transformación se operará en cuatro episodios de confrontación sucesivos, cada uno de los cuales supone un golpe nuevo a la dignidad y credibilidad de Creonte⁶⁹¹: con el guardián, con Antígona, con Hemón y con Tiresias.

autor, aquí el Coro canta en términos generales (el hombre es formidable) la trasgresión de Antígona en particular (Antígona es formidable), que produce a la vez admiración y temor.

⁶⁸⁸ Como afirma Segal (1966, 84), esta Oda al hombre se enmarca en la tradición humanista e ilustrada del siglo quinto pero “cualifica” su característico optimismo racionalista. Desde mi punto de vista la Oda al hombre se enriquece mucho si se lee en contraposición a otro de los cantos del Coro, a saber el que da comienzo a la segunda parte de la obra y en el que se canta la violenta desgracia en que está sumida Tebas. A la desgracia aquí (1140-11) se le denomina mediante la palabra *nosos*, “enfermedad”, pero Tovar afirma (Introducción, 24) que “la descripción de cualquier condición adversa como *nosos* puede encontrarse en toda la poesía griega”, de modo que no es preciso llegar a decir, como hace Nussbaum (1995, 92), que toda imprudencia se concibe como una enfermedad mental (a no ser en este sentido extendido de enfermedad).

⁶⁸⁹ Ugolini, 2000, 121.

⁶⁹⁰ Sobre las cualidades que hacen de Creonte un prototipo de tirano se ha escrito mucho. Aquí me remito a algunas obras importantes al respecto: Bowra (1944, 72-8), Winnington-Ingram (1980, 122-8) y Lanza (1977, 191ss). Di Benedetto (1980, 122) niega que Creonte conforme la imagen de un tirano.

⁶⁹¹ Dado el contenido político de la obra (los problemas que suscita el disenso, la desobediencia y la autoridad) la obra está plagada de agones, en el sentido técnico y en el sentido amplio del término (Duchemin, 1944, 57-8), lo cual da lugar a una sucesión de estructuras binarias o construcciones simétricas que es uno de los rasgos más llamativos de la estructura de la obra. Esta característica está en el origen de numerosos estudios que reducen la obra a un conjunto de contraposiciones de ideas o de personajes. Sobre estos agones véase Winnington-Ingram, 1980,

La primera vez que Creonte manifiesta un poder extremo y característicamente arbitrario es en los versos 245-7 y 299ss, durante su primera confrontación con el guardián. Éste, que le lleva la noticia de la desobediencia a su edicto, se atrae un cúmulo de amenazas por parte de Creonte que están muy alejadas de toda idea de justicia. De hecho, en esta situación aparecen algunos de los escasos usos de los derivados de *dike* en el sentido de “justo” y no de castigo retributivamente entendido. Además, en su reacción colérica se rebela otro rasgo propio de los tiranos, a saber su susceptibilidad y su fácil disposición a explotar airadamente (*orge*, 280). Pero, justo antes de que el Coro entone su oda al hombre y sus incontables recursos, Creonte ya ha empezado a mostrarse como un soberano que se equivoca con facilidad: el público ya conoce quién ha sido el autor del acto de rebeldía y también conoce sus motivos. Creonte, al dar por hecho que se trata de un complot contra él (290-4) animado por la corrupta búsqueda de riqueza (294, 322), se presenta como un soberano que confía demasiado en sus propias suposiciones, por más que éstas no estén mal fundadas.⁶⁹² De hecho, en su primer discurso ya había mostrado “miedo al disenso” (219, 289ss) y es claro que preveía que su decreto suscitaría oposición (219⁶⁹³, 290ss).⁶⁹⁴ Por otra parte, su exceso de confianza en su propio criterio se combina con un exceso de desconfianza hacia los demás, patente en este primer episodio de la obra, lo cual le impedirá a lo largo de prácticamente todo el drama escuchar a sus *philoí* y corregirse y, por lo que hace a los que no son sus *philoí*, estimulará las conspiraciones contra él.⁶⁹⁵

128 y Duchemin, 1944, 112, 156-66. Reinhardt (1991, 98), sin embargo, asegura que en la obra no hay agones sino “una colisión gradual y continuada”.

⁶⁹² Sobre lo razonable de sus sospechas, que no elimina ni la impresión de que está equivocado ni su fácil predisposición a la ira y la obstinación, véase Holt, 1999, 679. Esto también le ocurre a Edipo en *Edipo Rey*.

⁶⁹³ Creonte encomienda al Coro que vigile por el cumplimiento del decreto, y el Coro le tranquiliza porque nadie hay tan tonto (*moros*) que quiera morir: aquí se ve claramente su escasa comprensión del heroísmo de Antígona.

⁶⁹⁴ Al respecto véase Blundell, 1990, 117.

Pero cuando de verdad Creonte empieza mostrar su cara más negativa es en su primera confrontación con Antígona. No espera que la oposición a su mandato provenga de una muchacha y, menos todavía, que ésta lo confiese sin miedo a las represalias.⁶⁹⁶ De ahí que Creonte acuse a Antígona de haber cometido *hybris* por partida doble: por violar el edicto y por confesarlo abierta y desafiadamente. En esta conversación Creonte alude a la *megalophronia* de Antígona a la vez que a su (falsa) condición de esclava: con esto, nota Tovar (*ad* 479), “Creonte se hacía odioso al público ateniense”, pues de todos es sabido que Antígona no es una esclava sino la única superviviente de la familia que antaño gobernaba legítimamente.⁶⁹⁷ Esta sensación de injusticia se refuerza por la próxima inculpación de Ismene en el enterramiento (488-490), algo arbitrario y que el poeta introduce para, al resonar en la memoria del público la escena del prólogo donde Ismene se muestra renuente a la desobediencia, dar señas de la transformación que se está operando en Creonte. Además, de nuevo la extensión de la acusación a Ismene hace hincapié en su tendencia a hacer suposiciones erradas, algo completamente impropio del buen gobernante que se proponía ser.

⁶⁹⁵ Lane y Lane (1980, 173) señalan este efecto universal de la desconfianza: cuando se desconfía de alguien sin motivos, se suelen crear las condiciones para que el sujeto sospechoso se ponga en contra de quien sospecha. Podría decirse, pues, que la desconfianza funciona como una predicción que se cumple a sí misma (y algo parecido podría decirse de la confianza: mostrar confianza anima a hacerse digno de confianza). Sobre esto véase el capítulo dedicado a *Las traquimias*.

⁶⁹⁶ De hecho, tanto su lenguaje como el del guardián enfatizan la suposición de que se trata de un grupo de perpetradores de género masculino. Cfr. 248 y Jebb *ad loc.*; sobre la importancia que otorga al hecho de que se trate de una mujer quien desobedece, véase 484-5, 525, 678-80, 740, 746 y 756. Reinhardt (1991, 109) afirma que “todo sucede de forma distinta a como se esperaba.” Así, Noschis (1982, 208) sugiere que quizá más que misoginia lo que expresa Creonte es “ginofobia”.

⁶⁹⁷ Esta forma, un tanto sucia, de descalificar al contrincante en un *agon* ha sido también empleada por los Atridas en su discusión con Teucro en *Áyax* (1258ss). La cercanía entre Creonte y los Atridas de *Áyax* es patente y ha sido señalada por numerosos críticos (compárense los versos de Creonte en *Ant.*, 663ss y los de Menelao en *Áyax*, 1071ss; también comparten la idea de que el soberano tiene que *domar* a los héroes).

Así llega la primera acusación directa a Creonte de ejercer el poder tiránicamente⁶⁹⁸, que procede de Antígona: después de aludir al miedo, que silencia la aprobación del Coro a su acto de desobediencia (504-5), afirma que el que detenta una tiranía se puede permitir hacer y decir lo que quiera (506-7) mientras restringe la libertad al resto (509). Tanto el carácter caprichoso del ejercicio del poder como el miedo que provoca a quienes lo padecen son, de nuevo, dos rasgos inseparables del poder tiránico. Y hay uno todavía más importante y que será objeto de posterior discusión: a la acusación de Creonte de transgredir la ley (*hyperbainein nomous*, 449), Antígona le devuelve la acusación de traspasar las leyes no escritas de los dioses (*agrapha nomima theon hyperdramein*, 455). Si Antígona “va más allá” de las leyes de Creonte, Creonte a su vez “rebasa” las leyes más sagradas. Y la reversión de las leyes más elevadas es, como ya había visto Heródoto (III, 80, 5), un rasgo característico del tirano.⁶⁹⁹ Otro de los rasgos que caracterizan al tirano es su rigidez y su incomunicación. Que la confrontación con Antígona haya sido agria no es extraño, ya que después de todo ella encarna esa obsesión, casi paranoica, del tirano con una conspiración política que le arrebatase el poder (222, 236, 462, 1061, 1326). Pero la llegada de Hemón, y a pesar del ánimo sumiso y del obvio interés por el bien del padre que manifiesta en diversas ocasiones (749), es lo que permite vislumbrar la completa cerrazón e incorregibilidad en que se haya enfrascado Creonte (los versos 626ss y 705-23 son especialmente significativos a este respecto).

Cuando Creonte se enfrenta a un verdadero e incondicional *philos*, su hijo Hemón, es cuando se advierte su rígida intolerancia no ya frente a la

⁶⁹⁸ Creo que es importante notar la diferencia entre ser un “tirano” y ejercer el poder “tiránicamente” (cfr. Citti, 1975-6, 490).

⁶⁹⁹ En este pasaje Heródoto se refiere a las “leyes patrias”, o sea a las leyes ancestrales, pero Cerri (1979, 69ss) identifica las leyes patrias con las leyes no escritas. Al respecto véase también Romilly, 2002, 43-45. Áyax también se refería a unas leyes “patrias” en las que resuenan las leyes no escritas de Antígona (*Áyax*, 551) y véase también *Edipo Rey*, 865-872.

desobediencia sino, y esto es más importante, frente al disenso.⁷⁰⁰ En este amargo debate, Hemón repite algunas de las acusaciones que ya había hecho Antígona y que lo caracterizan como tirano: su mirada produce miedo en el pueblo (*omma deinon*, 690⁷⁰¹), que no puede hablar abiertamente sino expresar su censura por medio del oscuro rumor (*phatis*, 700), y ejerce un poder personal despreocupado por el bien común (737). En este punto del drama, la incomunicación del tirano alcanza un grado muy alto, pues no está dispuesto a escuchar ni a seguir los consejos de quien, en principio, estaría fuera de toda sospecha.⁷⁰² Ni siquiera expresa, como después hará Creonte, un desacuerdo radical, al menos al principio: sencillamente sugiere que existen otras formas de valorar los acontecimientos que debería tener en cuenta (685-7; 705-6). Pero Creonte teme el disenso de Hemón como si todo su mundo se invirtiera: el hijo que aconseja al padre, el joven que pretende saber más que el viejo, el pueblo que se permite censurar a su soberano. La oposición de Creonte a Hemón no es sólo la oposición del padre al hijo, del joven al viejo; es también, y quizá sea esto más importante, la oposición de Creonte al pueblo, puesto que Hemón dice ser portador de la opinión común. De ahí que el fracaso que se deja adivinar en este combate dialéctico entre padre e hijo, el fracaso de Creonte en su *oikos* y con sus *philoí* no cívicos sino naturales, sea paralelo al otro fracaso que también se cierne sobre Creonte, su fracaso como gobernante. Esto, por otra parte, confirma por la

⁷⁰⁰ El diálogo entre Creonte y Hemón es, según Meier (1993, 196), “uno de los monumentos más importantes del pensamiento político”.

⁷⁰¹ Estas palabras recuerdan a la terrible mirada de Áyax (*Áyax*, 167).

⁷⁰² La incomunicación alcanza un nivel notable en los versos 705 y 706. En 710 se alude a su incapacidad para aprender (*manthanein*), cuya necesidad reaparece en 723, 725. En 713 y 716 se le exhorta a obedecer (*hypeikei*) y deponer su ánimo (*eike thymou*, 718) para evitar su propia desgracia. Pero Creonte no escucha (*meden kluon*, 757). Posteriormente Tiresias también le exhorta a que acepte sus enseñanzas y obedezca como antaño (*ego didaxo... to mantei pitbou*, 991), a que piense (*phronei*, 996), reconozca (*gnose*, 998), escuche (*kluon*, 998), que acepte el buen consejo (*euboulia*, 1050), que reflexione (*proneson*, 1023) y no quede sin consejo (*aboulos*, 1026); en definitiva, lo que se le pide es que aprenda (*manthanein*, 1031).

vía negativa el principio establecido con anterioridad de que quien gobierna bien una casa sabe gobernar bien una *polis* (660ss).

Es importante subrayar el hecho de que cuando Creonte se opone al hijo se está también oponiendo a la ciudad entera porque este hecho es el que le convierte en un verdadero tirano. En ese sentido van las acusaciones de Hemón: cuando Creonte expone su recién adquirida concepción patrimonialista del poder (la ciudad *es* de su soberano, 738), Hemón le responde que él sería el gobernante adecuado de una ciudad *sin ciudadanos*: su gobierno, pues, no tiene sentido en la *polis*. En la concepción de Creonte del bien se ha producido una mudanza de la que él no parece consciente, pero que al lector se le va haciendo cada vez más palpable: la defensa del bien común de Creonte ha ido resbalando hasta convertirse definitivamente en una defensa de su propio interés, ciegamente concebido, y de su propia obstinación. De una defensa del edicto basada, como se ha visto antes, en principios políticos, Creonte ha pasado a una defensa del edicto que se justifica en el mero hecho de haber sido proclamado por él, que es la autoridad legítima. El discurso sobre la necesidad de la desobediencia se transforma ahora en un discurso lleno de mala fe: aquel a quien la ciudad ha encomendado el gobierno ha de ser obedecido en todo, en las cosas importantes y en las menores, en lo justo como *en lo contrario* (666-7). Así, Creonte mezcla la justificación de la obediencia basada en el bien común y en el orden público (671-7, 730) con una defensa de la obediencia *por* la obediencia.⁷⁰³ A pesar de la buena intención de las razonables palabras de Hemón, Creonte exhibe una crueldad máxima y gratuita cuando amenaza con ejecutar a Antígona en presencia del hijo, que es su prometido.

El momento en que Creonte alcanza su máxima incomunicación e intolerancia es con la llegada de Tiresias. El ciego muestra en su propia actitud la necesidad de aprender incluso para quien se considera sabio (990), e incluso de quien es más joven e inexperto (1012; cfr. Hemón, 710-11). Tiresias parte de una posición sumisa y todavía reconoce en Creonte al gobernante que dirige

sabiamente la ciudad (994) y que se dejaba aconsejar por la autoridad del adivino (993, 1053). Tras relatarle que los dioses han dado muestras de estar disconformes con la resolución de Creonte de sepultar viva a Antígona y privar de sepultura al muerto Polinices, y que con su obstinación está corrompiendo la ciudad, el viejo le exhorta a recapacitar y poner remedio al error que, como corresponde a la limitada naturaleza humana, no puede eludir pero sí corregir prudentemente (1024ss; cfr. Hemón, 719-23). Creonte sospecha que esta nueva muestra de disenso tiene su origen en la codicia y la corrupción (1033ss, 1055). Tiresias devuelve esta acusación a Creonte al que, ahora, se dirige como tirano en el sentido peyorativo del término (1056). Al despreciar a Tiresias, que representa la autoridad de Apolo, y al recordarle que su autoridad debe plegarse a la autoridad superior de su señor (1057), Creonte añade una nueva falta a su repertorio: la blasfemia. La blasfemia, que ya había dirigido contra Zeus protector del hogar (657) y contra Hades (780), constituye una falta propia del tirano, es decir, propia de alguien que no conoce o no respeta ningún límite a su propia voluntad.⁷⁰⁴ Incluso es posible remontarse al principio de la obra cuando, en 304-5, Creonte jura impíamente por Zeus y, de este modo, incurre en *hybris*.⁷⁰⁵ Así, en esta confrontación entre Tiresias y Creonte se completa el retrato del tirano, cada vez más encerrado en su error a causa de su obstinación e incapaz de reconocer límite alguno a su poder, ni procedente de los hombres ni de los dioses.

Pero en este momento de máxima equivocación Creonte empieza a ceder.⁷⁰⁶ La conversación con Tiresias le hace temer que, efectivamente, estaba equivocado, y se entrega por completo a los consejos del Coro. Renuncia, pues, de forma incondicional a ser él quien guíe y se deja guiar por la ciudad. Pero su

⁷⁰³ Cfr. Solón, fr.27; Sóf., *Ed.Rey*, 628 y *Fil.*, 83-4.

⁷⁰⁴ Agamenón en *Áyax*, 1350 reconoce que es difícil gobernar y ser piadoso. Aquí Tiresias le acusa de forzar (*biazontai*, 1073) a los dioses.

⁷⁰⁵ Aunque no está claro qué es exactamente la *hybris*, uno de sus rasgos principales es, según acDowell (1976), poseer cierta fuerza o poder y usarlo de forma inadecuada.

⁷⁰⁶ Sobre los motivos del cambio mental de Creonte véase Bowra, 1944, 103 y Knox, 1964, 72.

cesión llega demasiado tarde, y el final de la obra muestra su fracaso total, su fracaso en todos los ámbitos: en el *oikos*, pues queda sólo y culpable (*aitia*, 1317) de las muertes de sus familiares; en la *polis*, pues a causa de su decisión se cierne la amenaza sobre Tebas (1081ss). Su fracaso conjunto en la casa y en la ciudad, en lo público y lo privado, muestra la interdependencia de ambas unidades, y muestra también su error al haber provocado un conflicto entre ellas.⁷⁰⁷ Pero también ha fracasado su concepción política de la religión, ha invertido y forzado el orden de las cosas divinas (1071ss) y los dioses se disponen a castigarle (1075ss). La tragedia de Creonte es, por tanto, una tragedia de corte esquileo⁷⁰⁸: a su error trágico, su *hybris*, le corresponde una desgracia (*ate*). Al final de la tragedia, las fuerzas se han invertido de forma completa: en su impotencia contra Creonte, tanto Hemón como Antígona y Eurídice recurren al suicidio, que es el único recurso que tienen los débiles para vengarse de los que fuertes pues el suicida, con su acto, arroja sus Erinias contra sus familiares (1075).⁷⁰⁹ Y el poderoso Creonte queda, por su parte, reducido a una “supervivencia inútil”.⁷¹⁰ Es curioso, además, que toda la obra se desarrolla a través de confrontaciones excepto el éxodo⁷¹¹: Creonte percibe finalmente sus errores, pero no en el trascurso de un diálogo sino que lo hace en la laxa compañía del Coro. De hecho, se trata del único momento de la obra donde se intuye una reflexión cobijada en la propia intimidad de la mente del sujeto, pues a lo largo del drama todas las reflexiones se desarrollan a través del debate entre dos personajes. Y lo que le ha

⁷⁰⁷ Santirocco (1980, 186) hace notar que Creonte podría, cambiando las leyes que él mismo ha promulgado, haber promovido una reconciliación entre los ámbitos público y privado de la *philia*, mientras que Antígona, que no puede alterar las leyes políticas y que se rige únicamente por las “leyes no escritas”, *no puede* alcanzar dicha reconciliación (para ella la ley política es un *hecho*).

⁷⁰⁸ Winnington-Ingram, 1980, 147.

⁷⁰⁹ Glotz, 1904, 66.

⁷¹⁰ Reinhardt, 1991, 134.

⁷¹¹ Leclerc, 1996, 289, 291.

llevado a cambiar su decisión no ha sido el razonamiento compartido sino el miedo que lo paraliza cuando se encuentra en soledad.

Antes de cerrar este apartado conviene apuntar algo que ya debe parecer bastante obvio: la tragedia de Creonte también recrea el tema de la necesaria destrucción del *genos* para la formación de la *polis*. Pero en este caso la destrucción del noble no es, como en el caso de Antígona, física sino moral. Y en este caso, más curioso todavía, el noble no es una figura conservadora y aferrada a las viejas lealtades de sangre sino que es un personaje cuyo discurso, al menos en principio, está muy próximo al de los jefes de la democracia ateniense. Así, con la figura de Creonte se vuelve a tematizar la amenaza de la tiranía en el marco de la *polis* democrática, algo que fue un tema de constante debate durante todo el transcurso de la vida de la democracia en Atenas.⁷¹² En la tragedia el tirano aparece no tanto como un personaje *políticamente* identificable sino como un *ethos*, un conjunto de cualidades éticas y, en un segundo plano, psicológicas, que crea tensiones en la armonía social.⁷¹³ Y este personaje puede surgir tanto de la esfera conservadora de la ciudad (en este caso representada por Antígona) como de la facción de los demócratas (en este caso representado por Creonte). De ese modo, Sófocles ha fundido en su tragedia las dos “escuelas” de pensamiento que a lo largo de la democracia ateniense utilizarán la amenaza de la tiranía como fuente de pensamiento político y de crítica social: el pensamiento aristocrático, que ve en figuras como Cleón y otros demócratas radicales y demagogos un peligro inminente de anarquía y corrupción, que corre además el riesgo de degenerar en tiranía popular como la de Pisístrato; y el pensamiento democrático, que ve en los aristócratas disconformes un peligro constante de oligarquía y, por tanto, de una

⁷¹² Cerri, 1976, 139ss.

⁷¹³ Un estudio exhaustivo sobre la figura del tirano, con la que encajaría Creonte, en la tragedia griega es Lanza, 1977 (esp. 37ss, 45ss, 49-59, 81-84, 149-159). Algunos de los rasgos que señala Lanza ya han sido aquí reseñados: su ira, su impiedad, su suspicacia y permanente sospecha, su “sordera”, el miedo que produce y que padece (especialmente al fina, 1307) y su falta de los límites.

tiranía compartida (una oligarquía como la que efectivamente apareció con la de los Treinta Tiranos o los Cuatrocientos). En todo caso, el miedo a la tiranía funciona como un motivo que dota de unidad y cohesión a una sociedad que, como ya se ha dicho, vive obsesionada por el peligro de la anarquía y de la guerra, cuyas consecuencias más desastrosas tienen lugar con el advenimiento de la guerra civil.⁷¹⁴

4. Obediencia política y desobediencia moral

4.1. Aproximación al concepto de *nomos*

Una de las más esclarecedoras interpretaciones de la tragedia clásica, y en concreto de la *Antígona* de Sófocles, es la lectura política inspirada en los escritos del antropólogo francés Louis Gernet. Éste, así como sus más conspicuos seguidores, Vidal-Naquet, Vernant y Detienne, han visto en la tragedia griega los problemas con que se topan los diferentes conceptos pertenecientes al derecho en su proceso de fijación. Los conflictos trágicos reflejan, pues, el carácter ambiguo y perentorio que adquieren los valores cuando se están fijando en códigos todavía incompletos.⁷¹⁵ Siguiendo esta línea, propondré un examen del concepto griego de ley en esta obra y de cómo las obligaciones que le acompañan varían en función de las circunstancias en que surja la necesidad de reflexionar sobre dicho concepto.

El concepto griego de *nomos* aparece ligado al establecimiento de la democracia y, con ella, la soberanía de la ley. Este concepto no se emplea en Homero pero sí aparece abundantemente en la poesía hesiódica y en la poesía

⁷¹⁴ Los fragmentos que quedan de la *Antígona* de Eurípides permiten apreciar que en esa obra también se tematizó el problema de la amenaza de la tiranía (véase esp. fr.170, 171 y 172). El fragmento 170 es especialmente llamativo, pues se dice que la persuasión (*peitho*, que tiene la misma raíz que *peisomai*, “obedecer”, que tantas veces aparece en la *Antígona* de Sófocles) no tiene otro altar que el *logos*.

⁷¹⁵ En España una de las principales escritoras que siguen esta tendencia es Ana Iriarte. Puede verse, respecto a *Antígona*, Iriarte, 1996, 39-43.

lítica arcaica.⁷¹⁶ Entre los 13 usos diferentes que Ostwald encuentra de *nomos*, que se refieren siempre vagamente a un tipo de regla, norma o convención que rige en diferentes contextos naturales o prácticas humanas, ninguno de ellos se corresponde con un uso político de *nomos* como ley. De hecho, la palabra que designaba lo que hoy traduciríamos como “ley” o “corpus legislativo” es *thesmos*. Dicha palabra se conserva a lo largo de la época arcaica para designar los sistemas legislativos de los legisladores semilegendarios como Dracón o Solón.⁷¹⁷ Es verdad que se empleaba ya el concepto *eunomia*, pero su etimología no se remonta tanto al vocablo *nomos* cuanto a otro que constituye la raíz común de ambos, a la voz media del verbo *nemo* (“distribuir”, “repartir”, “asignar”) a saber, *nemesthai*, que puede traducirse por “repartirse”, “administrar”, “poseer”, “gobernar”, “ocupar”.⁷¹⁸

La sustitución progresiva del vocablo *thesmos* por el de *nomos* se realiza con el advenimiento de la democracia y con la idea de soberanía de la ley. De hecho, puede decirse que *thesmos* desaparece prácticamente a mediados del s.V., mientras que la palabra *nomos* empieza a usarse en un sentido político a finales del período arcaico. Curiosamente, en *Antígona*, el plural *thesmoi* aparece en boca del Coro que, al ver sus terribles consecuencias, se ve impelido a alejarse de las “leyes” de Creonte (801).

Aunque menciona algunos usos inciertos de *nómos* en Arquíloco y Teognis como leyes o costumbres de un determinado país, y aunque también menciona algunos usos de *nomos* como corpus legislativo o como constitución en Píndaro y Heráclito, el primer uso político que Romilly considera seguro aparece en Esquilo (*Sup.*, 464-3 y *Eum.*, 448, 576).⁷¹⁹ Dichos empleos se refieren a normas o

⁷¹⁶ En *Od.*, I, 3 Zenódoto leyó *nomon* donde hoy generalmente se reconoce que pone *noon* (Romilly, 2002, 13, n.3).

⁷¹⁷ Romilly, 2002, 15.

⁷¹⁸ Sobre el concepto de *eunomia* véase especialmente Ostwald, 1969, 62-137.

⁷¹⁹ *Ibidem*. Es muy significativo que el uso político (y vinculado al desarrollo de la democracia a partir de las reformas de Clístenes) de este concepto se remonte a Esquilo, quien ha sido

convenciones de carácter religioso; no obstante, el contexto jurídico en que aparecen permite extrapolar su sentido y asignarles un carácter propiamente legal.⁷²⁰ En todo caso, lo que importa retener en este momento es la idea de que el concepto de *nomos* tiene su origen en el establecimiento mismo de la democracia y, por tanto, en la idea de que a los griegos ninguna ley les viene impuesta desde fuera.⁷²¹ El *nomos*, como símbolo de la vida política ateniense, es también símbolo de su libertad, una libertad que se afirma tanto por oposición a la tiranía como por oposición a lo extranjero.⁷²² El *nomos* tiene, frente a las leyes tiránicas que imperan en el exterior o que dominaron en el pasado, un carácter fijo y cuya validez se pretende universal (dentro del dominio del ordenamiento), de modo que se opone elementalmente a la arbitrariedad y el capricho que es el signo distintivo de la voluntad de una sola persona.⁷²³ Además, las leyes son públicamente promulgadas y, por tanto, son conocidas y reconocidas por todos: de hecho, lo primero que Creonte le pregunta a Antígona es si conocía el decreto (447), dándole así la oportunidad de excusarse en su ignorancia por haberlo incumplido. Aunque dicho carácter público y fijo está asegurado básicamente por el hecho de estar escritas, el concepto de *nomos* no siempre tiene que ver con ni se puede entender como ley escrita.⁷²⁴ No obstante, la coincidencia del nacimiento de la *polis* con la aparición de la escritura allá por el s.VIII supuso un importante auge en pos del establecimiento de las instituciones que después

reconocido en buena medida como el primer gran teórico de la democracia ateniense (véase R. Adrados, 1980, 128-158).

⁷²⁰ Que estos contextos imiten de forma detallada juicios de época ha sido puesto en duda por Garner, 1987, 96, quien, por otra parte, da pormenorizada cuenta de cómo dichos contextos sí fueron ricamente imitados por Sófocles y Eurípides (sobre todo en sus conocidos agones).

⁷²¹ Romilly, 2000, 18.

⁷²² Sobre la oposición libre/esclavo como equivalente a la de griego/bárbaro véase Eur., *Hel.*, 276; *Ifig.Au.*, 1400-1; Esq., *Persas*, 241-2; Sóf., *Ájax*, 1261-3.

⁷²³ Sobre la ligazón entre tiranía y arbitrariedad véase *Prometeo encadenado*, 149-50, 187, 403-4. Aquí Antígona critica a Creonte algo parecido en 506ss.

⁷²⁴ Cfr. Otswald, 1969, 43-7.

resultaron en la democracia y la soberanía de la ley. En este sentido, la escritura fue un medio incuestionable de emancipación política.⁷²⁵

En esta doble posibilidad del *nomos* como ley escrita o no escrita pero, en todo caso, vinculante, se basa una ambigüedad fundamental que constituirá el meollo de la presente discusión. Dicha ambigüedad tiene, no obstante, raíces más profundas: si la ley (escrita o no) no puede venir impuesta desde el exterior, pues la ley es instrumento y símbolo de la autonomía ciudadana⁷²⁶, entonces tiene que buscar su fuente de validez en el interior de la *polis* y, posiblemente, en el proceso mismo por el que ha sido instituida. Pero, si el carácter vinculante de la ley se reduce al *hecho* de que la comunidad de ciudadanos la acepta como ley, entonces la no aceptación (fáctica) de la ley sería razón suficiente para cuestionar su soberanía.⁷²⁷ Así, las leyes se encuentran en un lugar intermedio y siempre en tensión entre lo que se acepta de hecho (el ámbito de la facticidad) y un conjunto plural (y por supuesto no necesariamente consistente) de argumentos que pretenden dar cuenta de su necesaria validez. Este *locus* inestable entre facticidad y validez que caracteriza al *nomos* está en el origen de las reflexiones que sofistas, historiadores, oradores, poetas y filósofos acometieron a lo largo de la época clásica en torno al problema de la validez de la ley y, en definitiva, de los principios éticos que orientan la vida en común. Por supuesto esa inestabilidad del lugar del *nomos* genera tensiones que están reflejadas en la obra que ahora es objeto de discusión.

⁷²⁵ Romilly, 2002, 10-11.

⁷²⁶ *Autonomía* es un concepto que se usaba, efectivamente, para las ciudades. En Sófocles se emplea por vez primera para una persona, Antígona, y adopta un sentido negativo, pues una persona no puede pretender regirse por sus propias leyes sin atender a la comunidad. Según Levy (1971, 60), los personajes excepcionales que aparecen en las tragedias “se arrojan el derecho de juzgar por sí mismos” y desafiar el orden establecido: los ejemplos que proporciona son, obviamente, Antígona frente a Creonte, pero también Teucro frente a los Atridas, Neoptólemo frente a Odiseo y el “refugiado Edipo” frente a Creonte. También habría que citar a Prometeo frente a Zeus y al propio Áyax.

⁷²⁷ Aristóteles ve claramente el problema cuando afirma que el único medio que tiene la ley de imponerse es la propia obediencia: *Pol.*, 1269a20.

4.2. *La desobediencia moral de Antígona*

El problema de la validez del *nomos* sólo se plantea como consecuencia de un proceso de positivización ético-jurídico. El descubrimiento de que la ley tiene un carácter positivo no sería suficiente para cuestionar la necesidad de su validez, pues ésta podría adquirirla si se hace derivar de principios éticos que sí tienen validez por sí mismos. No obstante, cuando incluso los principios éticos más básicos se descubren como invenciones humanas que, además, varían en el espacio y en el tiempo; cuando dichos principios no encuentran una justificación independiente o exterior a ellos mismos, no pueden prestar ningún servicio a la pretensión de validez de la ley. El descubrimiento de la (por así decir) autonomía metodológica de la ética y la política conlleva, irremediabilmente, una circularidad que vuelve viciosas las argumentaciones que buscan justificar una validez (ésta sí) orientada al exterior, a las propias acciones e instituciones humanas. Dicha circularidad se evita si se encuentra una justificación externa a la propia ética, una justificación que no tenga que ser, a su vez, justificada por principios éticos. Y un buen fundamento es y ha sido siempre la religión.

El origen divino de las leyes humanas tiene en el pensamiento griego un carácter tradicional. Aparece claramente en Hesíodo, un poeta profundamente preocupado por los asuntos éticos. *Dike* se sienta junto a Zeus y éste es el dios soberano que imparte justicia. Ni siquiera el problema de la teodicea, que se plantea de diversas formas en el pensamiento griego, cuestiona ese origen divino de la ley: por más que la ley de Zeus pueda ser incomprensible y hasta paradójica (como al final de las *Traquinias*, o incluso como parece sugerir Antígona en 920ss), la ley sigue siendo una prerrogativa de Zeus. No obstante, y aunque sobrevivan estas concepciones tradicionales en la mentalidad griega posterior, con Solón⁷²⁸ se inicia un proceso de secularización que dará como resultado una

⁷²⁸ “Con Solón, *Dike* y *sophrosyne*, bajadas del cielo a la tierra, se instalan en el *agora*” (Vernant, 1992, 100).

concepción antropológica y antropocéntrica de la ley. Vivir de acuerdo con la ley se concibe como signo de civilización⁷²⁹, como algo específicamente humano (y divino, pero los dioses son antropomorfos⁷³⁰) y, más concretamente, como algo propio de hombres libres y no de esclavos o extranjeros.⁷³¹ Pero lo que se inicia con Solón es un proceso de secularización del origen (lógico y cronológico) de la ley: la fuente de validez de la ley deja de estar entre los dioses y se sitúa en el mundo humano, como una actividad humana más.⁷³² La ley nace de una costumbre y es la costumbre quien la dota de continuidad. El carácter histórico y, por tanto, contingente de la ley no es, en principio, razón suficiente para cuestionar su legitimidad: cierto que, como se ha dicho, la costumbre es una condición necesaria para la vigencia de la ley, pero esto no implica que sea también una condición suficiente. No obstante, la reflexión que durante el siglo quinto inician los sofistas alcanza, precisamente, al carácter normativo de una ley cuyo origen reside en su aceptación fáctica.

Así pues aparece, por un lado, una ambigüedad fundamental en el modo en que se presenta la ley: la ley puede estar escrita o no escrita. Y puesto que su promulgación pública o su fijación mediante la escritura no es el único procedimiento para instituir una ley, existen numerosas leyes que, sin estar escritas, reclaman a su vez fuerza normativa.⁷³³ De ahí que la ley no pueda

⁷²⁹ Véase Teognis, 54, quien se refiere a la descripción de los incivilizados cíclopes en *Od.*, IX, 181-230; es en 214 donde se dice que no tienen noción alguna de leyes, pero se emplea *themistas* y no, como Teognis, *nomous* (Romilly, 2002, 23, n.26).

⁷³⁰ O más bien, desde Homero, los hombres se conciben como “semejantes a los dioses” (Finley, 1991, 165), algo que pervive en Platón en el principio de “imitación del dios” (*Leyes*, 715e-716d).

⁷³¹ Esq., *Persas*, 241-242; Her., VII, Eur., *Helena*, 276, *Ifig. Au.*, 1400-1401. Cfr. Finley, 1991, 93.

⁷³² Sería un error pretender ver este proceso de secularización como algo progresivo: de hecho, la fundamentación religiosa (teológica y antropológica a un tiempo) mejor articulada de que disponemos quizá sea la que aparece en *Leyes*, 887c-899d, una obra por supuesto muy posterior (y escrita quizá como respuesta) al relativismo y positivismo sofístico.

⁷³³ Sobre la identificación de las “leyes no escritas” (y no en el sentido de “todavía no escritas”) con las posturas más conservadoras véase Cerri, 1976, 150-3 y 1979, cap.2; en contra Di Benedetto, 1980, 108, n.55 y Ostwald, 1973.

justificarse sin más apelando a principios procedimentales, pues los procedimientos no parecen fijados en un sentido relevante.⁷³⁴ Y en esta ambigüedad tan elemental en el modo en que se presenta la ley encuentra un caldo de cultivo privilegiado esa otra ambigüedad a que también se ha hecho referencia, aquella que tiene que ver con las fuentes de su normatividad. En este ámbito de reflexión se enmarca la reflexión de Sófocles en la *Antígona*.

En ocasiones se ha pretendido⁷³⁵ que la respuesta de Sófocles a la pregunta por el fundamento último de las leyes es de índole religiosa: las leyes no escritas a que recurre Antígona para justificar su desobediencia al decreto de Creonte son las leyes de los dioses, y se entiende que Antígona, al menos en ese verso, es en algún sentido la portavoz del poeta.⁷³⁶ Que Antígona cuenta con el apoyo de los dioses está refrendado por la mejor autoridad sobre el asunto, el ciego Tiresias que advierte a Creonte de la impurificación de la ciudad y del impío castigo de Antígona y Polinices (1015ss, 1140-1). Aunque el castigo que los dioses infligen a Creonte parece dar también la razón a Antígona, la *ate* que ella misma padece queda sin explicación en la obra. De tal forma que, si la respuesta de *Antígona* fuera claramente una respuesta teológica, la obra plantea uno de los problemas de teodicea más profundos que se pueda encontrar en la literatura. Como ya ha habido ocasión de señalar, la tragedia de Antígona, a diferencia de la de Creonte, no es de corte esquileo sino más bien del todo gratuita: Antígona se refiere a sus desgracias (*kaka*) desde el principio de la obra sin que intervenga

⁷³⁴ Se conocen algunos procesos de fijación de las leyes; por ejemplo, al final de la guerra del Peloponeso se lleva a cabo uno, y conocemos un decreto de 403 (de Tisameno) gracias a Andócides (*Sobre los misterios*, 83-86) relativo a la obligatoriedad de no aplicar ninguna ley que no esté escrita. Tanto este decreto como otros testimonios relativos a leyes que todavía no se han promulgado (Platón, *Leyes*, 793a; Aris., *Ret.*, 1374a) permiten afirmar, como ya se ha dicho, que no toda ley tenía que estar escrita necesariamente.

⁷³⁵ De forma brillante, Ehrenberg (1954, 28-33).

⁷³⁶ Sobre las leyes no escritas véase Ehrenberg, 1954, cap.2 y Apéndice A; Guthrie, 1988, 117-30; Bowra, 1944, 97-101; Ostwald, 1955, 120-31, 1969, 20-54 y 1973; Romilly, 2002, cap.2; Kirkwood, 1958, 239; Segal, 1981, 168 y Goheen, 86-93, entre otros.

ningún acto previo de *hybris* por su parte. Sus desgracias son naturales o hereditarias (582-602).⁷³⁷ De todos modos, ver aquí un problema de teodicea supone no darse cuenta de que la tragedia no tiene que explicarse necesariamente en términos éticos (como quería Platón) sino que resulta perfectamente válida explicarla en términos de verosimilitud (como quería Aristóteles): la muerte de Antígona es una consecuencia lógica y pertinente del error de Creonte, y no es sino una de las desdichas que se abaten sobre la casa de los Labdácidas y a las que se hace referencia a lo largo de todo el drama.⁷³⁸ Así pues, no es necesario suponer que sólo ha de sufrir el malvado o el que estaba equivocado de modo que, incluso teniendo que hacer hueco a este problema irresuelto de teodicea, se puede seguir considerando que los dioses estaban de parte de Antígona.⁷³⁹

De modo que el de los dioses es un recurso seguro mientras no se cuestione la existencia de los dioses mismos (pero esto no es un problema ético o jurídico sino empírico, teológico u ontológico), y además corta el regreso al infinito que siempre amenaza la demanda de fundamentos. Así, si se acepta que Antígona tiene razón y que la validez de las leyes no escritas se basa en la justicia de Zeus, Sófocles suministraría un fundamento a la ley de orden superior⁷⁴⁰, del mismo modo que otros pensadores ofrecen un fundamento a la ley de orden pragmático o de orden humano como Antífonte, que pasa por ser de los críticos más radicales de la ley pero que supo ver, en sus efectos positivos, una de sus más sólidas justificaciones.⁷⁴¹ De ese modo, la desobediencia de Antígona es en

⁷³⁷ Cfr. Winnington-Ingram, 1980, 147-9.

⁷³⁸ Cfr. Lloyd-Jones, 1971, 107ss.

⁷³⁹ Santirocco, 1980, 187.

⁷⁴⁰ Siguiendo la línea de Heráclito: “Realmente, todas las leyes humanas se nutren de una sola ley, la divina” (14 [A11] - DKB114). Aristóteles seculariza en buena medida esas leyes divinas de validez universal y empieza a hablar de “leyes comunes” y de “leyes naturales” (*Ret.*, 1368b7ss, 1373b4ss, 1374a31-33) en tanto que opuestas a las “leyes particulares” de cada lugar. Aunque nótese que la expresión “ley natural” no aparece hasta el siglo IV.

⁷⁴¹ Aunque existen otras posibilidades más inquietantes, como la del familiar de Platón Critias, que “desenmascara” el carácter justificador de la religión y ve en la voluntad de regular el

realidad un acto superior de obediencia. Antígona desobedece al código de Creonte, el código de la *polis*, para obedecer a otro código que *ella* considera superior⁷⁴²: el del amor filial, el de los deberes familiares, el de las leyes de los dioses.⁷⁴³ Su desobediencia política se basa pues en principios morales (ampliamente entendidos) que reclaman validez de por sí: a pesar de que sus motivos puedan ser parcial o totalmente personales, sus principios no dejan de ser morales: aunque Heródoto (III, 38) testimonia cierto relativismo cultural precisamente al relatar las diferentes formas de enterrar a los muertos que existen en diferentes culturas, lo cierto es que ocuparse de los muertos y, sobre todo, ayudar a los familiares y amigos, como hace Antígona, forma parte de cualquier sistema de valores propio de cualquier cultura, y en la mayoría de las referencias griegas a “leyes no escritas”, “leyes comunes de los griegos”, “leyes divinas” o “leyes patrias” estos principios están, ya sea de forma implícita, ya de forma explícita, incluidos.⁷⁴⁴ Así, la justicia a la que obedece Antígona, la justicia de los dioses (451), introduce una diferencia radical con la justicia humana: la ley de los dioses no es artificial ni perecedera, sino eterna y, por eso mismo, no necesita ser fijada por medio de la escritura.⁷⁴⁵ Curiosamente, lo que no está sujeto a cambio no necesita ser escrito, de modo que la función de la escritura de “fijar” los

comportamiento de las personas el único motivo del sentimiento religioso (una estrategia de algún modo invertida a la que se atribuye a Antígona): “afirma que la ilegalidad quedó abolida por la introducción de la ley. Mas, como (...) muchos seguían cometiendo, en secreto, injusticias, entonces un hombre sabio estableció que era preciso cegar la verdad con un falso razonamiento y convencer a los hombres de que ‘existe un dios... que posee una mente’” (Aecio, I 7, 2: 17.18).

⁷⁴² El carácter “privado” de la obediencia de Antígona a las leyes no escritas ha sido subrayado en diversas ocasiones (p.ej. Santirocco, 1980, 186) y en la obra viene subrayado por el empleo de *autos* como prefijo: *autonomos* (821), *autognotos orga* (875). En su polémico discurso relativo a la preferencia del hermano sobre un marido o un hijo también se refiere a un *nomos*, un principio (913-4), por el que se rige y que parece totalmente personal.

⁷⁴³ Las leyes del Hades, que son isonómicas (519) pero que reconoce impenetrables (908).

⁷⁴⁴ Véase Pericles en Tuc., II, 37,3 y Ps.Lisias, *Contra Andócides*, VI, 10; atenienses vs. espartanos en Tuc. III, 59, 1; 66, 2; 67, 6; Sócrates en Jen., *Mem.*, IV, 4, 19 y 4, 24; Isócrates en *Panatenáico*, 169; Dem., *Sobre la corona*, 275; Esq., *Sup.*, 707ss.

⁷⁴⁵ Segal, 1966, 64.

principios es justo lo que los hace vulnerables al cambio.⁷⁴⁶ Y la ley de los hombres no puede, o no debe más bien, entrar en conflicto con esa otra ley de orden superior. Aunque en *Antígona* el debate parece plantearse claramente en términos religiosos, Sófocles podría referirse sin más al valor legitimante de la tradición sin tener que recurrir a los dioses. El nuevo problema de la “novedad” de las leyes es una consecuencia de la creciente complejidad social y económica que llegó con el siglo quinto y que obligó a la introducción de numerosas leyes que carecían del respaldo de la tradición, aunque por supuesto en la crisis de la ley también influyeron las noticias traídas de otros lugares y otras leyes.⁷⁴⁷

4.3. La necesidad de la obediencia política: la validez de la facticidad

El código al que desobedece Antígona para obedecer a ese otro orden superior de justicia es un código que por su parte también reclama validez. Es decir, en la obra de Sófocles también puede rastrearse una defensa de ese otro extremo de la ley, el extremo inferior que tiene que ver con lo fáctico y que vendría representado por la posición de Creonte. Éste, al tener en su mano el poder, pretende poseer también, y a causa precisamente de su autoridad, la justicia. En lo que se ha denominado “crisis de la ley” que tuvo lugar con la irrupción del pensamiento sofisticado en la Atenas del siglo quinto, existían diversas posturas que podían asemejarse a la que aquí defiende Creonte. El Anónimo de Jámblico, por ejemplo, realiza una defensa de la ley basándose en los efectos positivos del orden y la concordia y los efectos desastrosos de la anarquía y la guerra. En su equiparación de justicia y legalidad, sin embargo, Creonte se hace eco de una idea que estuvo muy en auge durante el siglo V y que sigue muy de cerca los principios del sofista Antifonte que, siendo un declarado defensor de la

⁷⁴⁶ Una idea parecida de cómo la escritura es lo que en verdad hace posible la crítica y el cambio (e incluso la revolución) aparece en Havelock, 1994.

⁷⁴⁷ De esto se ocupa Dodds (1973, 98) y junto a *Antígona* cita otras referencias literarias (Aristóf., *Aves*, 1035ss) y filosóficas (Jen., *Mem.*, Iv, 4, 14) que testimonian esta preocupación.

oposición entre *physis* y *nomos*, ve en la obediencia a la autoridad instituida y la concordia una condición ineludible de la vida y el progreso humano.⁷⁴⁸ En este sentido, la defensa del *status quo* legal goza de tanta solidez que ni siquiera lo que parece un punto débil de la ley, su carácter convencional y por tanto antinatural, afecta a sus pretensiones de validez.⁷⁴⁹

Pero esta forma, por así decir, sincera y bienintencionada de defender la equiparación entre legalidad y justicia se expone a dos riesgos que es preciso señalar: por un lado, la variación en el espacio y el tiempo de los hábitos y las costumbres, y por tanto de las leyes, hace inevitable que esta defensa del *nomos* caiga en una forma de relativismo que, si bien en el caso de Heródoto resuena a una saludable *tolerancia*, algunos episodios de la vida política de Atenas harán ver que también abre una vía al relativismo moral extremo. Y este es el segundo riesgo a que me refería: la equiparación de legalidad y justicia resbala hacia la equiparación de poder y justicia, y esto abre la puerta a una forma de “realismo amoral”⁷⁵⁰ o de nihilismo ético según la cual poseer el poder es poseer la capacidad de hacer y justificar *cualquier cosa*. Esta sería pues una defensa cínica de la equiparación entre justicia y legalidad, pues el poder está en manos de los más fuertes y éstos legislan atendiendo no al bien común sino a su propio interés. Es lo que se ha visto en los episodios de Melos y Mitilene narrados por Tucídides, a propósito de los cuales escribe S. Mas: “La ley se entiende como una convención en función de los intereses de los que detenta el poder, unos u otros, y no en función de la voluntad de los dioses (como era el caso en las ideologías

⁷⁴⁸ Sobre la defensa de la oposición *physis/nomos* en el marco del debate político del s.V en Antifonte véase Guthrie, 1988, 33, 197, 125, 134, 149, 202-3 y 283. Sobre la equiparación entre justicia y legalidad véase Fr.44A y Guthrie, 1988, 114, 117 y 142. Sobre su idea de *sophrosyne*, *ib.* 254-5. También Sócrates equipara la justicia con la conformidad con las leyes en Jen., *Mem.*, IV, 12.

⁷⁴⁹ Esto es importante: así se explica que Antifonte haya sido uno de los principales defensores de ambas doctrinas (véase nota anterior) debido a lo que podría llamarse un “egoísmo ilustrado” (que recuerda a Hobbes en *Leviatán*, 15).

⁷⁵⁰ Guthrie, 1988, 93.

aristocráticas) o de un principio moral (como pretendía Platón)".⁷⁵¹ Así, la ley se concibe como imposición de la propia voluntad (cuyo contenido no es relevante) por medio de la fuerza militar, y esto trae consecuencia desastrosas.

Esta defensa del interés de los más fuertes es más verosímil en la práctica que en el pensamiento político ateniense, y por supuesto no es tan fácilmente achacable a los sofistas, como lo muestra el hecho de que uno de sus principales defensores, Calicles, sea un personaje oscuro cuya personalidad acaso haya sido inventada por el propio Platón pero que, en todo caso, no pertenecía al grupo de los sofistas.⁷⁵² Desde mi punto de vista, cuando Sócrates admira la valentía (*Gorgias*, 492a) y la noble franqueza (492d) con que Calicles expresa sus ideas políticas relativas a la necesidad *natural* de que predominen los fuertes sobre los débiles, lo que en realidad está queriendo decir es que Calicles expresa ideas que no resisten lo que se puede llamar el "principio de publicidad", pues no son ideas defendibles públicamente.⁷⁵³ Lo curioso es que en Atenas, como muestra Tucídides sobre todo en el diálogo de los Melios (*Tuc.*, V, 84-116), este tipo de ideas sí eran defendidas públicamente, pero sólo *fuera* del ámbito de la propia *polis*.

En *Antígona*, Creonte defiende un concepto del hombre justo y de la justicia en función de la conformidad con las leyes y la autoridad establecida (661-71).⁷⁵⁴ Esta es la idea que también se deducía de su programa político y de su proclamación del edicto. Generalmente, cuando Creonte utiliza el sustantivo *dike* lo hace en su sentido penal⁷⁵⁵ y acusa de actuar injustamente, esto es de expresar

⁷⁵¹ Mas, 2003, 130.

⁷⁵² Al respecto véase Romilly, 2002, 95; sobre la imposibilidad de ver en Calicles a un sofista véase Dodds, 2001, 13-15 y 1973, 104.

⁷⁵³ Por ahí va también la crítica que Cicerón hace a los epicúreos: al respecto véase Álvarez, 2003.

⁷⁵⁴ Santirocco, 1980, 185.

⁷⁵⁵ Cfr. 330, o el guardián refiriéndose a su castigo en 228.

una actitud crítica frente a él que es la autoridad, a Tiresias (*tadikein*, 1059). Pero llega un momento en que Creonte reconoce que su autoridad no se corresponde necesariamente con la justicia: así, sin hablar abiertamente de *adikia*, él dice que es necesario obedecer al gobernante en lo justo y *en lo contrario* (666-7). Y en ese momento no cabe duda de que en sus oídos resonará, pese a su aparente sordera, la acusación que le dirige Hemón de actuar injustamente (*ou...dikaia*, 743). Así, aunque al principio de la obra Creonte defiende su autoridad basándose en el bien común, puesto a prueba por la rebeldía de Antígona alcanza un momento en que defiende su autoridad sólo por su autoridad. Al principio de la obra, pues, la defensa de Creonte de la necesidad de la obediencia a la ley se encuentra muy próxima a las ideas que predominaban en el pensamiento político ateniense.⁷⁵⁶ Pero quizá la obediencia deje de ser vista como una necesidad en el momento en que se abre una grieta entre “justicia” y “legalidad” o entre “bien común” y “autoridad”, que eran los sólidos argumentos en que Creonte basaba su poder y su legitimidad. Cuando “la ciudad sufre por [su] decisión” (1015), la respuesta que cabe esperar de quien pretende obedecer a un orden superior es la desobediencia. Esta justificación de la desobediencia pudo servir a Sócrates en su *Apología*⁷⁵⁷, pero en *Antígona* no queda claro si alcanza o no a la heroína porque, recuérdese, Creonte no empieza a ejercer su poder tiránicamente hasta después del desafío de

⁷⁵⁶ Este principio de obediencia ha sido proclamado también por otros jefes, como los Atridas en *Áyax* (1071-6, 1242-3), y está puesto en relación (1076) con las ideas de respeto (*aidos*) y miedo (*phobos*). También en *Antígona* aparecen numerosas referencias al miedo (270) y al respeto (esta vez con *sebein*: 511, 924, Antígona; 730, 781, Creonte; 731, Hemón; 872, Coro), y esa idea de reverencia o respeto también la defiende Protágoras, quien en lugar del miedo coloca la justicia (*dike*) como elemento fundante y garante del orden cívico (*Prot.*, 322c). Por otra parte, el mismo principio de justicia ha sido reconocido por los personajes sumisos de la obra, que representan al hombre común ateniense (Ismene: 47, 63-7, 78, 94 y Coro: 211-20, 278ss).

⁷⁵⁷ Sócrates, que en el *Critón* argumenta que lo justo (*to dikaion*) coincide con lo legal (*to nomiston*), y por tanto todo acto de desobediencia a la ley es injusto, practicó la desobediencia en una ocasión celebrada: después de la derrota de Atenas en la Guerra del Peloponeso Sócrates, junto a otros ciudadanos, es convocado para detener a León de Salamina; pero él, aun a riesgo de su propia vida, se negó a cumplir esa orden (*Apología*, 32c-d). Así, la única desobediencia legítima es la que tiene como objeto no tanto la ley sino los edictos de un gobierno ilegítimo (como el de los Treinta Tiranos).

Antígona a su autoridad. No obstante, lo que sí hay que tener claro es que los griegos en general sí reconocían una diferencia entre “leyes justas” y “leyes injustas”, por más que esa justicia sólo pueda remontarse a su vez a otro conjunto más amplio o más ancestral de leyes. Por eso las leyes de Creonte, que él mismo reconoce como unas leyes “ilegales” (1113-4), podrían haberse sometido al mecanismo de *graphe paranomon*⁷⁵⁸, mecanismo que de alguna forma viene aquí suplido por la “justicia poética”: no es una disposición ulterior de ninguna cámara la que deroga las leyes injustas de Creonte, sino los acontecimientos que se precipitan sobre él con el desarrollo del drama.

4.4. *Afirmación del conflicto (todavía a vueltas con Hegel)*

Aunque parece claro que Sófocles interviene a su manera en el debate del siglo quinto sobre las fuentes de validez del derecho y las diferentes formas en que las leyes obligan, no parece que proporcione una respuesta clara al problema. De hecho, tanto la opción de Creonte como la de Antígona están condenadas al fracaso: a la censura del Coro, o sea de la comunidad, y al sufrimiento personal. La respuesta de Sófocles es pues la que suele ser propia de la tragedia: la ambigüedad, o más bien la ausencia de una respuesta segura. Lo que se muestra en esta obra como rechazable no es ni las pretensiones de validez de las leyes no escritas de Antígona ni las de los decretos promulgados por Creonte, sino la pretensión de exclusividad que ambas representan.⁷⁵⁹ En este sentido, la oda al hombre que tantos comentarios ha suscitado vuelve a ofrecer una clave interpretativa de todo el texto: “...llegará alto en la ciudad (*hypsipolis*) quien respete las leyes de la tierra y la justicia de los dioses...”. Según Santirocco⁷⁶⁰, “las odas corales suelen ser interpretadas como comentarios a la acción de la tragedia. En la *Antígona*, sin embargo, y en un sentido muy profundo, toda la acción puede ser

⁷⁵⁸ Cfr. Levy, 1971, 64.

⁷⁵⁹ Esta tesis puede leerse en Tsappa, 1998, 22.

⁷⁶⁰ Véase Santirocco, 1998, 22.

contemplada como un comentario a esta oda, específicamente a la posibilidad de si acaso se puede efectuar esa necesaria reconciliación” entre leyes terrenas y divinas. Pues bien, visto desde esta óptica, el problema que presenta Sófocles en la tragedia es la *aporía* (en el sentido preciso de “sin salida”) a la que se ven abocados los personajes que, gracias a su saber, tienen recursos para todo (*pantoporos*), pero que pueden encaminar ese saber tanto al bien como al mal. De ese modo, tanto Antígona como Creonte, lejos de haber “llegado alto en la ciudad”, terminan fuera de la ciudad (*apolis*).⁷⁶¹

Así pues, ni la respuesta de Creonte, que equipara autoridad a justicia, ni la de Antígona de una ley de origen divino (o moral) que ha de ser respetada por encima de los intereses de la comunidad proporcionan respuestas satisfactorias al problema de la “crisis del *nomos*”. Por eso, tanto Antígona como Creonte, en su ciego aferrarse a su propio concepto de deber ser, se ven abocados a vivir al margen de la ciudad. Ambos principios son válidos, pero el *nómos* tiene que situarse en un terreno intermedio entre ambos. Llegados a este punto se plantean dos problemas: el primero, si realmente existe un punto intermedio seguro y estable donde localizar al *nomos*; el segundo si, en caso de existir, existe algún procedimiento para determinar dónde se sitúa. La respuesta típica de la tragedia sofóclea al primer problema es la afirmación permanente del conflicto y de la necesidad de llegar a un compromiso que, sin negar el conflicto mismo, permite salir del bucle que genera. Esa era la función de Odiseo en *Áyax*, y eso es precisamente lo que un héroe sofócleo no puede admitir. En esta tragedia, el conflicto está generado por el hecho de que la democracia provee razones tanto a Antígona como a Creonte.⁷⁶² Lo que resulta de ello es que existen “discursos dobles” (*dissoi logoi*), discursos que coexisten pero que formulan exigencias

⁷⁶¹ La exclusión de Antígona y Creonte de la ciudad ha sido subrayada por Di Benedetto (1980, 110ss.), quien ha visto en ello el carácter marcadamente apolítico de la tragedia.

⁷⁶² Véase Foley, 1995.

incompatibles.⁷⁶³ Creonte tiene razón, porque la obediencia es indispensable para la vida colectiva, pero Antígona no ha errado puesto que para ella la obediencia era imposible.⁷⁶⁴ Por eso en *Antígona* llama la atención la gran cantidad de antítesis (75, 555, 725, 791, 920, 924, 1264), de contraposiciones (amigos/enemigos, 10, 523; *eugeneia/kakia*, 38; violar/obedecer, 66-7, mejor/peor, 367, 520, 622; *hypsipolis/apolis*, 370, *kalos/kakon*, 495-6), de oxímoron (38, 74, 88, 652, 888, 1128, 1167) y de conflictos en general (entre dioses hombres, individuo o familia y estado, aristocracia y democracia, naturaleza y ley, hombre y mujer, viejos y jóvenes) que son irreducibles.⁷⁶⁵ Se trata del ya familiar problema del politeísmo de los valores, que en el caso de los griegos a veces coincide con el politeísmo sin más: Eros y Dike exigen compromisos incompatibles, y con la misma necesidad. En esta tragedia, esa imposibilidad de alcanzar una conciliación está brillantemente expresada en el modo en que Antígona define su propio acto como “crimen piadoso” (*osía panourgía*, 74). Lo que hace el poeta es, pues, mostrar esos conflictos y avisar de lo inútil de tratar de resolverlos reduciéndolos a una de las partes enfrentadas.

4.5. El oráculo de Delfos y el intelectualismo ético

El conflicto no puede resolverse, la realidad es compleja y la multiplicidad del bien es irreducible. Es una idea ésta que la propia democracia ha estimulado y que genera tensiones en su propio interior. La sociedad ateniense, que como ya ha habido ocasión de señalar se concibe a sí misma autónoma, es decir, se otorga a sí misma el *nómos* que rige su vida colectiva, se apoya no tanto en la coerción de la ley cuanto en el consenso, en la participación activa en la vida pública más que en la representación y en la delegación de funciones. La unidad de la *polis*

⁷⁶³ Noschis, 1982, 211.

⁷⁶⁴ Levy, 1971, 61.

⁷⁶⁵ Linforth, 1961 y Nussbaum, 1995, cap.3.

depende de la armonía y la concordia, pero la *polis* misma es compleja y es imposible reducir esa complejidad. De ahí la importancia del segundo problema a que hice referencia: cómo podría gestionarse el conflicto aun cuando éste no tenga solución. Y coincide con el, por así decir, el problema más importante de la filosofía griega: el de la sabiduría política o moral. Se trata, en la tragedia como en las otras producciones culturales de la época, de explicar cómo puede determinarse ese lugar intermedio en que la ley soporta la tensión entre lo fáctico y cambiante y lo eternamente válido. Así como la disputa entre Aquiles y Agamenón en la *Iliada* estriba en última instancia en saber cuál es el tipo de hombre que encarna el ideal de “realeza”, en la *Antígona* de Sófocles la pregunta es cuál es el tipo de hombre que es “la medida de todas las cosas”⁷⁶⁶, el hombre capaz de hallar ese lugar a medio camino entre la eternidad de la ley divina y la perentoriedad de la ley humana. Se trata del mismo problema que afrontaron los sofistas, quienes cifraron la sabiduría política en el éxito obtenido en la arena pública y, por tanto, en la posesión de un conjunto de *téchnai*, especialmente en la posesión de la *téchnē* retórica. Frente a esta concepción del buen político como aquel que domina un puñado de recursos oratorios reacciona Platón proponiendo su teoría del filósofo-rey, que adquiere sabiduría de la contemplación del bien y así legitima su autoridad. Aristóteles, por su parte, propondrá la teoría del *phronimos* o prudente, el hombre cuya aguda percepción y adaptabilidad a las circunstancias le permite acertar, como el arquero cuando da en el blanco, en ese término medio en que consiste la virtud. La virtud misma tiene ese doble componente normativo (y en ese sentido fijo, no cambiante) y fáctico, es decir, se tiene que realizar en acciones concretas, en circunstancias particulares (y, en este sentido, es flexible, no monolítica). En el caso de Aristóteles la autoridad también se obtiene a partir de un criterio pragmático, el éxito, pero éste no se logra a base de “hacer mejor el discurso peor” cuanto de aplicar a la realidad a la vez la inteligencia y la percepción (una percepción

⁷⁶⁶ Whitman, 1951, 99.

entendida sobre todo como agudeza visual).⁷⁶⁷ Esa inteligencia y percepción que, como se verá, es lo que falta en el soberano Creonte.

La obra de *Antígona* está plagada de términos relativos al conocimiento y de imágenes de la mirada y de la visión.⁷⁶⁸ Es una tragedia sobre la falta de visión, y la vista es el sentido más *teórico* para los griegos, de Creonte. La ceguera de Creonte es la *hamartia* que desencadena el drama y lo convierte en una tragedia racional, es decir, una tragedia donde ningún acontecimiento se produce por casualidad sino según la ley.⁷⁶⁹ La ceguera de Creonte se encuentra sistemáticamente reforzada por su renuencia a escuchar. Si el de la vista es un sentido *teórico*, el del oído es un sentido *político*: sólo escuchando a los otros se puede llegar a reconocer y poner remedio a la propia ceguera. Pero Creonte es tan ciego a los signos que le envían los dioses (los dos relatos del guardián son claros signos de la intervención divina) como sordo a los consejos que provienen de los suyos. Como político, su falta de *percepción* y, por tanto, de *phronesis* lo ha convertido en un político torpe.

Al principio de la obra Creonte es todavía, como ya se ha dicho, un hombre de recursos. De las *technai* que canta el Coro en la oda al hombre, sabemos que Creonte es ducho en las artes de navegar y domesticar. Cuando, como político, se le compara con el buen piloto que guía rectamente (178-182, 635, 994), Creonte es todavía el líder cuya autoridad viene avalada por su superior

⁷⁶⁷ Véase Cooper, 1986, cap.1: aquí se examina el razonamiento moral en Aristóteles, pero su idea de la percepción moral es muy esclarecedora en este mismo sentido.

⁷⁶⁸ Derivados de *boule* (*boulema*, *bouleyo*, *eubolos*, *eubolia* y *dysboulia*) de *phronein* (*phronema*, *phren*, *dysphron*), de *nous* (*dysnous*) y de *psyche*. Todos estos términos mentales y epistémicos están entretreídos de forma que abarcan indisociablemente los campos relativos a las intenciones o propósitos, la valoración ética y la valoración intelectual. Esta forma en que los términos intelectuales y éticos se encuentran inseparablemente asociados es uno de los rasgos característicos del intelectualismo ético del siglo quinto.

⁷⁶⁹ Aunque a mí me parece que el error de Creonte estriba en cegarse a los signos del destino y las insinuaciones del pueblo de que está equivocado, hay otros críticos que consideran que su *hybris* consiste en excederse en la aplicación del castigo de *ataphia* a Polinices (Bowra, 1944, 69-70; Perrotta, 1963, 63-6; Lesky, 2001, 209). Holt (1999, 665) descarta este tipo de explicaciones, que yo tampoco he tenido en cuenta, como propias de una “crítica pobre”.

conocimiento. Pero cuando él mismo comienza a emplear como metáfora el arte de la domesticación (291ss, 477-8), Creonte ha empezado a perder el rumbo de la política: si como capitán de navío ejerce el poder sobre iguales y en virtud de su superior sabiduría, como domesticador de ciudadanos rebeldes (291-5)⁷⁷⁰ rompe tanto con el principio de igualdad como con el de alternancia, pues quien domestica, en lugar de educar, se vale del látigo (*mástigos*) en lugar de la *phronesis*, y manda sobre seres que no pueden pretender ser sus iguales; y al romper con la igualdad rompe también con el principio de alternancia, según el cual para saber mandar es preciso saber obedecer.⁷⁷¹ En su incapacidad para escuchar y, por tanto, obedecer (*hypoakouo*, es decir, escuchar en actitud rebajada o sumisa), Creonte es tan incapaz de mandar como de obedecer. Otra de las *technai* que parece dominar y que se mencionan en la oda al hombre es la de la medicina; sin embargo, al final de la obra se ve que también aquí su arte flaquea, pues lejos de salvar a su ciudad la contamina, la llena de *miasma* y de *nosos*.

El problema de Creonte es pues su falta de *phronesis*.⁷⁷² Bien es verdad que muestra cierta habilidad a la hora de formular sus principios, pero le falta la “visión” de lo particular para aplicarlos.⁷⁷³ Como señala Aristóteles, “el buen juicio reside en la percepción”, y lo que Creonte precisamente no tiene es una percepción aguda. En su intento por ser coherente con sus principios se vuelve obstinado y tiránico. Capaz de formular sabias *gnome*, no es capaz de captar lo particular. De ese modo, su *aboulía* consiste en no ver (ni prever) las

⁷⁷⁰ En esto vuelve a recordar una de las intervenciones más antipáticas de recuerda de Agamenón en *Áyax*, 1250-6.

⁷⁷¹ Se trata de una idea ya tradicional: véase Solón, Fr.30; Arist. *Pol.*, 1332b12ss; Jen., *Anab.*, I, 3, 15; 4, 4-3; Aristófanes, *Cab.*, 542.

⁷⁷² “La aparente sabiduría de Creonte y sus conocimientos de hombre de estado *son* ignorancia, en la medida en que no ha sido capaz de percibir las limitaciones esenciales de su propio saber” (Bremer, 1969, 144).

⁷⁷³ Lo que recuerda, una vez más, a la advertencia del Coro que desoye Menelao en *Áyax*: “Menelao, después de haber dado sabias sentencias, no seas luego tú el insolente con los muertos” (1091-2).

consecuencias no buscadas de sus actos, y en no escuchar tampoco a quien puede y quiere hacérselas ver. Así, Creonte es un solipsista, y su fracaso muestra precisamente la banalidad de ese pretendido conocimiento privado. Por otra parte, también es preciso subrayar (aunque ya se ha hecho anteriormente) que el carácter monista de su punto de vista, del suyo tanto como de Antígona, impide una adecuada valoración de los puntos de vista ajenos y, de ese modo, impide también algo que todo gobernante debe hacer: conocer, calibrar y evaluar exigencias, principios y valores contradictorios para alcanzar un compromiso que, sin pretender que anule el conflicto, permite al menos la continuidad de la vida social dentro de un cierto orden. En el caso de Antígona, su incapacidad para ceder y alcanzar un compromiso, su vehemente aferrarse a una “ética de la convicción” es lo que la convierte en una heroína, condenada a desaparecer pero que conserva toda su grandeza hasta el final. En el caso de Creonte, por tratarse de un soberano, esta misma actitud conduce a un desastre cuyas consecuencias son mucho peores: él mismo no desaparece sino que perdura, aunque ha perdido toda su grandeza y queda en el mundo como un “cadáver con vida”; por otro lado, ha causado la desaparición de su familia y la ruina de su ciudad.

Creonte ostenta, pues, un poder que no le corresponde, puesto que no tiene la *phronesis* para conservarlo.⁷⁷⁴ Curiosamente, en la tradición mitológica Creonte pertenece a los *Spartoi*, los guerreros indígenas de Tebas a los que corresponde la función guerrera, pero busca la alianza con Edipo porque es éste, no Creonte, quien posee astucia (*metis*), es decir, quien es *metiétas*. Creonte no hubiera debido aspirar a ejercer una función de soberanía porque no posee

⁷⁷⁴ El destino de Creonte, señala Meier (1993, 196), no es sino una “parábola” de lo que ocurre en los casos en que alguien se equivoca y no escucha los consejos que le ofrecen para reparar su error.

astucia.⁷⁷⁵ El poder sin sabiduría, sin *metis* o sin prudencia, está destinado al fracaso.

El problema que plantea la cerrazón de Creonte es un problema político que tiene cierta relevancia para los asuntos de la *polis*. La propia Atenas no escuchó los consejos de Nicias relativos a la inconveniencia de enviar una expedición a Sicilia. Desconocedora de sus propias fuerzas, y sobre todo de los límites de dichas fuerzas y de las fuerzas del enemigo, Atenas cometió uno de los mayores errores de su historia desoyendo a Nicias. Éste muere poco antes de que la expedición se convierta en un fracaso absoluto. Antes de que tuviera lugar el desastre, sin embargo, había alguien que ofrecía a una Asamblea sorda sus *arista boulemata*, que de haber sido escuchados hubieran evitado tamaño contratiempo para el ejército ateniense. Así, el problema que plantea *Antígona* es el de cómo puede una ciudad protegerse de sí misma y de sus propios errores, cómo puede prevenirse un poder que no admite crítica y que no deja otra vía de expresión al disenso que la de la desobediencia abierta y violenta. La respuesta de Sófocles a este problema, según Meier, es que las leyes tradicionales (y las leyes de los dioses) imponen un límite que no debe ser trasgredido, *ni* por la voluntad de un soberano, *ni tampoco* por la voluntad del pueblo.⁷⁷⁶ Un límite que hay que conocer y que sólo se puede conocer mediante el ejercicio de la disidencia. El disidente es el único que puede sacudir la conciencia de los ciudadanos. El disidente, en este caso el desobediente, se convierte en una figura política necesaria para evitar la autodestrucción. Pero la disidencia en muchos casos supone la autoinmolación del rebelde: volviendo a ese otro plano de la tragedia, al observar los sucesos internos del drama el público también podía experimentar los efectos de una forma de disidencia que, sin embargo, se expresa a través de un canal legítimo y lo suficientemente lejana como para que no resulte dañina. De hecho, *Antígona*

⁷⁷⁵ Sobre las tres funciones (soberanía, guerra y fecundidad) de la mitología indoeuropea véase Dumézil, 1999; sobre el ciclo tebano véase Bermejo, 1980 y, en concreto, sobre la pertenencia de Creonte a los *Spartoi* y la condición de Edipo de *metietas*, pág.110.

⁷⁷⁶ Meier, 1993, 200.

no es un *buen ejemplo*.⁷⁷⁷ Ni siquiera es un agente político típico, sino una excluida de la acción política. Pero esto precisamente contribuye a crear distancia, por un lado, pero también a mostrar, en el terreno de lo hipotético y lo imaginario, no sólo lo que ocurre en la *polis* sino también lo que *podría* ocurrir, lo que tiene verosimilitud: Sófocles confronta al público con una imagen de sí mismo que, en parte, refleja cómo *es* su circunstancia y, en parte, refleja una idea de lo que *podría ser*. Representa un mundo imaginario que es, en buena medida, un trasunto del mundo real tal y como es pero también tal y como podría llegar a ser.

La tragedia de *Antígona* exhorta, como el Oráculo de Delfos, a conocerse a uno mismo, a mirar en el propio interior y conocer los propios límites (algo que, de nuevo, se expresa de forma admirable en la oda al hombre). Es una tragedia que, en el marco de lo dionisiaco, se sitúa bajo el auspicio de Apolo. Como Sócrates, afirma que la felicidad no puede prescindir del conocimiento; que la felicidad *es* conocimiento. Se identifica con naturalidad la *phronesis* con el bien (166, 169, 1050, 1347-8) y la falta de *phronesis* con el mal (1051; cfr. *aboulia* como el mayor mal, 1242-3). Y esa *phronesis* que en esta obra, como en *Edipo Rey*, consiste en el conocimiento de los propios límites, de los límites del poder humano y de su responsabilidad frente a esos límites, hace énfasis también en la importancia de conocer los límites de lo humano frente a lo sagrado: así, de las leyes no escritas los hombres *no conocen* su origen, ni pueden pretender conocerlo.⁷⁷⁸

5. Conclusión. Dimensiones del saber político

La *Antígona* de Brecht continúa indagando los problemas epistemológicos de la existencia humana pero, en su caso, el concepto marxista de ideología cobra una importancia singular. Su *Antígona* explora los límites del conocimiento y de la

⁷⁷⁷ Meier, 1993, 201.

⁷⁷⁸ Cfr. Segal, 1966, 67.

condición humana en un mundo alienado.⁷⁷⁹ Desde mi punto de vista el *remake* de Brecht pierde profundidad al convertirse en una obra completamente maniquea y porque simplifica uno de los aspectos más interesantes del conflicto (Polinices, lejos de ser un traidor patrio, es un desertor que se niega a colaborar con los nazis). Su tema y sus preocupaciones son completamente diferentes: Brecht se pregunta por la culpabilidad de la sociedad civil en su pasiva colaboración con los nazis (culpabilidad en la que la misma Antígona andaba envuelta hasta que tragedia le afecta personalmente en la muerte de su hermano). No obstante, por cuanto hace a la inquietud epistemológica que late tras la obra de Brecht ésta me parece la mejor versión contemporánea de la obra, la que mejor ha captado el sentido de lo que la tragedia produce en el público que la contempla.⁷⁸⁰ Desde un punto de vista marxista, sin embargo, el problema puede quedar enquistado en un relativismo sin solución: no está claro quién escapa a la ideología. El propio dramaturgo parece señalar la divergencia entre las creencias y los motivos, pero no queda claro de dónde extrae su autoridad ni cómo puede convencer al público de su lucidez. El problema es, pues, el mismo con que se encuentra el filósofo en su regreso a la caverna.

Para terminar, creo que Sófocles, como Sócrates, exhorta con esta tragedia al conocimiento, en la que el Coro bien podría haber pronunciado estas palabras del *Eutidemo* (282a): “Puesto que por un lado deseamos todos ser felices -y se ha visto que llegamos a serlo a partir del uso de las cosas, o, mejor aún, del buen uso de ellas-, y que, por otro lado, era el conocimiento el que procuraba la rectitud y el éxito, es necesario, consiguientemente, según parece, que cada hombre se disponga por todos sus medios a lograr esto: el mayor saber posible...”

⁷⁷⁹ Tsappa, 1998, 27-8.

⁷⁸⁰ En buena medida creo que Brecht ha conseguido captar bien esta dimensión tan importante de la tragedia debido a su propia concepción del teatro como el lugar donde, por medio del “*Verfremdungseffekt*”, el público pasa de espectador pasivo a observador activo de la obra.

Ironía y conocimiento

Al pensamiento no le queda otra posibilidad de comprensión que el espanto ante lo incomprendible.

T. Adorno, *Minima moralia*, 141

0. Introducción y estructura de *Edipo Rey*

0.1 Introducción

Aunque durante toda la antigüedad y especialmente a partir del Romanticismo Antígona se ha considerado la obra preeminente de Sófocles, con la llegada del s.XX Edipo Rey ha conseguido acaparar más atención si cabe entre los críticos literarios y, en general, entre diferentes tipos de teóricos. Su éxito se debe, en buena medida, a la interpretación freudiana del mito que aparece en algunas de sus obras más leídas y comentadas, especialmente en La interpretación de los sueños.⁷⁸¹ A pesar de que la interpretación freudiana ha sido profundamente cuestionadas⁷⁸², no cabe sin embargo olvidar la importancia de que dicha interpretación hiciera énfasis en algunos de los aspectos más trascendentes del mito y de la tragedia, a saber en la opacidad del mundo, de los sujetos e incluso de la propia identidad, y en

⁷⁸¹ Una buena discusión sobre la lectura freudiana de la tragedia aparece en Segal, 2001, cap.4. En el presente trabajo me he servido (ocasionalmente) de dos interpretaciones psicoanalíticas: Alderman (1981) y Caldwell (1974).

⁷⁸² Vernant (2001, cap.4) muestra que Edipo no padecía complejo de Edipo, no al menos en lo que a su madre (Yocasta) se refiere, pues él se creía hijo de Mérope, de modo que su deseo prohibido e inconfesable tendría que dirigirse a esta última.

la consiguiente posibilidad de que el mundo, los otros e incluso el propio yo se revelen como algo completamente inesperado e incomprensible.

Antes de desarrollar la trama de la tragedia conviene señalar los acontecimientos que la preceden y que configuran el trasfondo mítico de la misma, pues la leyenda de Edipo era parte del conocimiento común del público y con ello contaba el poeta. Estos precedentes del drama son: el oráculo de Layo, en que se le advertía de que no debía tener hijos si no quería ver cumplidos funestos augurios; el nacimiento, contra la prescripción de Apolo, del infante Edipo; la entrega del niño a un pastor de Layo con el encargo de exponerlo en el Citerón⁷⁸³; la entrega del niño por parte del pastor de Layo a otro pastor, éste de Corinto; la adopción del niño Edipo por Mérope y Pólipo, matrimonio estéril que gobernaba en Corinto; la vida de Edipo en Corinto como hijo de los reyes; la duda de Edipo sobre su nacimiento y su consulta al Oráculo de Delfos que, sin contestar, predice su incesto y su parricidio; su decisión de encaminarse en dirección contraria a Corinto; su encuentro con Layo, que se salda con su asesinato; su duelo con la Esfinge, a la que derrota al acertar el enigma; y, finalmente, su llegada triunfal a Tebas, su matrimonio con Yocasta y su soberanía en la ciudad durante aproximadamente quince años.

Han sido muy diversas las interpretaciones de este drama. Dodds⁷⁸⁴ señala tres formas habituales pero incorrectas de interpretarlo. En primer lugar, se puede interpretar como una tragedia moral, en la que el orgullo y la cólera de Edipo se ven justamente castigados por los dioses; esta es la lectura que predominó entre los intérpretes victorianos, y deriva de una mala interpretación (también victoriana) del concepto aristotélico de hamartia; una versión refinada de esta interpretación puede encontrarse en Schmitt y Griffith.⁷⁸⁵ También suele interpretarse como una tragedia de destino, como hizo el propio Freud. O, finalmente, puede leerse como una

⁷⁸³ El hecho de que Layo y Yocasta no se decidieran a matar al niño ellos mismos se explica por su deseo de escapar a la grave culpa de matar a su propio hijo. En este tipo de actos se prefigura ya una diferencia entre responsabilidad subjetiva y responsabilidad objetiva que, sin embargo, adquiere una dimensión contraria a la que después aparecerá en el caso de Edipo: Yocasta y Layo evitan *sentirse* culpables por algo que en definitiva sí *han hecho* porque, al delegar en otro la realización efectiva del crimen, evitan ser ellos mismos *causa directa* del mismo. Sobre estas dos formas de responsabilidad véase Stern, 1972.

⁷⁸⁴ Dodds, 1973, cap. 4.

⁷⁸⁵ Schmitt (1988) y Griffith (1996).

obra puramente estética que no se propone hacer llegar al lector ningún mensaje determinado; como sostendría Waldock, “En Edipo Rey no existe sentido alguno: sólo existe el terror de la coincidencia”.⁷⁸⁶ Junto a estas formas de interpretar la tragedia, que están ya muy desacreditadas, se pueden señalar otros tres procedimientos hermenéuticos que han dado lugar a resultados de gran interés y en los que me he basado continuamente para elaborar este trabajo: en primer lugar habría que mencionar las lecturas epistemológicas y, concretamente, parmenídeas, entre las que destacan las obras de Reinhardt y Bowra. A continuación mencionaré las interpretaciones antropológicas que, encabezadas por la obra de Delcourt, cuentan entre sus más destacados exponentes con Winnington-Ingram, Segal y Vernant. Y, finalmente, son también importantes las interpretaciones históricas, entre las que cabe señalar la obra de Knox y de Ehbrenberg.

Edipo Rey es una tragedia que sorprende por su unidad y por lo bien integrada que está su trama. Cumple, así, el requisito formal indispensable de la sucesión causal de los episodios, de modo que unos se siguen naturalmente de otros, y este rasgo dota a la obra de gran verosimilitud favoreciendo además la intriga. Esta intriga se desdobra en dos planos: una intriga interna, relativa a los hechos del pasado de Edipo y desconocidos por el propio Edipo, y una intriga externa, generada en los espectadores del drama, relativa a cómo Edipo llegará a conocer la verdad sobre sí mismo. Toda la obra se desarrolla ante las puertas del palacio de Edipo, y esta unidad espacial funciona como un importante soporte a la unidad temática, pues también toda la acción que en ella tiene lugar afecta profundamente a la casa de Edipo. En definitiva, el drama en su totalidad gira en torno a este personaje y narra el “arco” que describe su trayectoria desde la sospecha sobre sus orígenes hasta la certeza y el horror ante el descubrimiento de su identidad.⁷⁸⁷ Generalmente se data en torno al año 420 a.C.

0.2. Primera parte: una tragedia gnoseológica (Prólogo-1182)

⁷⁸⁶ Waldock, 1966, 168.

⁷⁸⁷ Gassman, 2002, 111-2.

Escena primera: planteamiento

Al principio de la obra aparece un grupo heterogéneo de suplicantes ante el palacio de Edipo que representa a toda la población tebana, desesperada ante una peste que afecta a los campos, los animales y las personas. El grupo de suplicantes espera de Edipo que ponga fin a la peste que asola la ciudad. Edipo aparece en toda su grandeza y promete la ansiada solución. Tras comentar sus comunes preocupaciones con el sacerdote y mostrarse resuelto a ponerle fin, entra el cuñado de Edipo, Creonte, que trae de Delfos el enigma cuya resolución significará el fin del sufrimiento de Tebas: hay que expulsar al asesino de Layo, el antiguo caudillo del país, que murió poco antes de la llegada de Edipo en un cruce de caminos. Edipo realiza las primeras preguntas relativas al asesinato de Layo y al hecho de que entonces quedara sin resolver, y se entera así por Creonte de que Layo murió en el camino de Delfos atacado por bandidos, pues esta es toda la información que trajo el único superviviente del ataque, un pastor que formaba parte de su guardia personal. Reconfortando a los suplicantes por su disposición a sacarlo todo a la luz, éstos abandonan la escena y entra el coro.

Párido

En la primera intervención del coro, compuesto por ancianos tebanos, se invoca repetidamente a los dioses por la triste suerte de la ciudad y por la oscuridad de los oráculos divinos. En primer lugar se invoca a Zeus, dios justiciero, porque en la acción del drama saldrá a la luz la necesidad de reparar una profunda violación de sus leyes: en el interior de la obra, se trata de reparar el viejo regicidio del que fu víctima Layo (un crimen real que quedó sin resolver); en el ámbito extraescénico, sin embargo, se entiende además que el crimen que hay que reparar pero que todavía no conocen los personajes del drama es el parricidio y el incesto cometidos por Edipo.

En segundo lugar se invoca a Apolo como dios de la salvación y de la curación que, además, establece el pago (es decir, la forma que va a adoptar la reparación del crimen) en su calidad de dios oracular. La salvación de la ciudad, y por tanto su purificación, procede de la fuerza de los oráculos. Sin embargo, la importancia de los oráculos tiene un alcance mayor y definitivo en el desarrollo de la acción: ha sido un oráculo lo que antaño obligó a Layo y Yocasta a deshacerse de su infante, y también fue un oráculo lo que condujo a Edipo a abandonar a sus

supuestos padres y encaminarse hacia Tebas. Así, los personajes se mueven con la intención de evitar el cumplimiento de los oráculos, pero es precisamente ese intento lo que, finalmente, produce dicho cumplimiento. Y es, precisamente, un nuevo oráculo, ahora traído por Creonte, del que se vale el dios para que Edipo conozca que su destino ya se ha cumplido. La invocación a Apolo adquiere también un simbolismo particular puesto que éste es el dios de la luz y, de ahí, de la verdad que busca manifestarse. También se invoca a Atenea que, junto con Apolo, es una diosa protectora y, sobre todo, identificada con la inteligencia. Tanto Apolo como Atenea están íntimamente ligados a la resolución de enigmas, a la decodificación de un mensaje cifrado y al descubrimiento de lo que está oculto. En este sentido, además, son dioses que protegen y aseguran la vida humana, pues el hombre debe su supervivencia a la esa inteligencia descubridora debido a que “oculto tienen los dioses el sustento a los hombres”.⁷⁸⁸

Después invocan a Ártemis, la diosa de la caza, pues lo que a continuación tiene lugar es la cuidadosa preparación de una caza, por parte de Edipo, de la que resulta éste el “cazador cazado”. Más adelante se invoca a Ares, dios de la guerra pero que simboliza también la muerte, con una doble finalidad: aludir, por un lado, a la presente peste de Tebas, pero también, y de forma implícita, a los tristes sucesos que tendrán lugar a continuación y que el lector o el público conoce aunque no (todavía) los personajes. El Coro espera que la luz de los dioses (el rayo de Zeus, las doradas cuerdas del arco de Apolo, las antorchas de Ártemis y la dorada mitra de Baco, dios tutelar de Tebas y también portador de luz –por las antorchas de las danzas báquicas-) acabe con la oscuridad de Ares.

Edipo continúa las pesquisas

La siguiente escena presenta a Edipo que, escuchando las plegarias del Coro, lo tranquiliza poniéndole al corriente de su decisión de acometer la investigación del crimen. De momento procede, como Creonte al comienzo de Antígona, a leer una proclama: declara proscrito al enemigo de Layo, causa de la impurificación de la tierra tebana, y lo conmina a presentarse ante su autoridad o bien a exiliarse, así como a aquellos que de él puedan aportar alguna noticia que denuncien y que en ningún caso acojan al que es causa de la enfermedad. El

⁷⁸⁸ Como reza el poema de Hesíodo, *Trabajos y días*, 42-3.

siguiente paso es la consulta a Tiresias, el famoso adivino, en quien se espera encontrar una buena fuente de información. Edipo procede, pues, como un buen policía en una buena novela de suspense. Tiresias, sin embargo, lejos de resolver la trama, añade nuevas complicaciones: tras un tirante forcejeo en que escamotea la verdad a Edipo, y por la insistencia de éste, decide revelar finalmente lo que sabe. Pero Edipo, que no está en condiciones de creer las acusaciones ciego adivino, lo acusa de conspirar con Creonte que, por otra parte, era el portador del enigma de Apolo. Tiresias, sin que quepa que Edipo le dé ningún crédito, declara oracularmente su pasado, su presente y su futuro. Lo único que capta la atención de Edipo es una segunda referencia a sus padres, pero Tiresias se expresa con mayor oblicuidad y la curiosidad de Edipo queda en suspenso: parece más bien un guiño al público que ya lo sabe todo. En su lucha con el adivino Edipo muestra una faceta nueva: ya no es sólo el benévolo salvador de la ciudad sino también un gobernante autoritario y celoso de su poder, de rápida y clarividente inteligencia pero, pese a todo, propenso a equivocarse.

Primer Estásimo

Esta segunda intervención del coro es más breve pero está preñada de alusiones. El coro imagina al asesino como un apolis que vagabundea por los campos, lejos del mundo civilizado. También expresa la profunda incertidumbre en que se encuentran al presenciar el proceso de investigación y encontrar que todas las alternativas, desacreditar a Tiresias o aceptar las acusaciones contra Edipo, son igualmente repugnantes. El coro se debate entre su confianza en Edipo, que ha mostrado públicamente su valor, y su confianza en la sabiduría religiosa del ciego Tiresias.

La hipótesis inicial se tambalea

Creonte se lamenta con el Coro por la injusticia de las acusaciones de Edipo que, al entrar en escena y descubrirlo, lo increpa de forma agria. Edipo y Creonte intercambian sus razones: Creonte se defiende introduciendo el tema de la infeliz e insegura vida del soberano, pero sus razones no son creídas por Edipo que, en esta discusión, muestra sin tapujos su voluntad de conservar el poder. La entrada de Yocasta pone fin a la discusión, y las súplicas del Coro permiten la salida de Creonte. La intervención de Yocasta supone un punto de inflexión en la

trama: ella intenta apaciguar el ánimo de Edipo mostrándole que no debe tener en cuenta las palabras del adivino: no tiene sentido la previsión (pronoia) pues la muerte de Layo a manos de un desconocido desmentía un viejo oráculo que predecía que moriría a manos de su hijo, y confiesa que entregaron al hijo que tuvieron para que lo expusiera en el monte. Pero, lejos de apaciguar su ánimo, Edipo encuentra en el relato de la muerte de Layo los primeros motivos de sospecha contra sí mismo: las circunstancias de su muerte le recuerdan una escena que él también vivió en una encrucijada, y comienza otro interrogatorio para aclarar si fue él o no el asesino de Layo. En este momento algunos críticos echan de menos un movimiento de rectificación de Edipo hacia Tiresias y Creonte, pero la preocupación obsesiva de Edipo (y el tema de la obra) es aclarar la verdad y eliminar sus sospechas: hace llamar, pues, al único testigo del asesinato, al pastor de Layo. A la espera del testigo, Edipo hace a su vez su propia confesión a Yocasta: le revela el oráculo que lo alejó de Corinto y su encuentro, resultante en asesinato, con un hombre y su escolta en un cruce de caminos. Si el pastor confirma la versión inicial, que Layo fue atacado por un grupo de forajidos, entonces Edipo está a salvo porque él siempre fue solo.

Segundo Estásimo

Esta tercera intervención constituye una llamada a la moderación y al respeto a las leyes sagradas y eternas: el Coro se lamenta de cómo la hybris encumbra al tirano para luego hundirlo en los más profundos abismos: puede ser una simple gnome o una prefiguración de la metable de Edipo. Se lamenta también porque el descrédito en que parece haber caído la adivinación puede afectar a la experiencia religiosa en general.

La verdad se aproxima

En esta escena tiene lugar el momento de máxima tensión de la obra. Yocasta se presenta como suplicante al dios para que Edipo entre en razón y abandone sus temerosas sospechas sobre su propia culpabilidad: Yocasta prefiere conservar su seguridad aunque sea a costa del esclarecimiento de la verdad. Llega un mensajero procedente de Corinto trayendo noticia de la muerte de Pólipo, que Edipo todavía considera su padre. La llegada de este mensajero se acoge como un rayo de luz y de esperanza: muerto el padre de Edipo no tiene sentido creer en los viejos oráculos relativos al parricidio. El mensajero, que presencia esta conversación entre Edipo

y Yocasta, y con intención de aplacar los celos de Edipo por lo que toca a la otra parte de la profecía (su incesto), interviene revelando que Edipo no es hijo de los reyes de Corinto, sino que fue entregado en el monte Citerón por un pastor de Layo. La referencia al Citerón y a los tobillos perforados de Edipo bastan para que Yocasta lo adivine todo y trata de que Edipo interrumpa sus investigaciones, pero éste sigue resuelto a poner fin a todas las incertidumbres, que ahora son dos: si Edipo fue el asesino de Layo, y cuál es el origen de Edipo. El pastor de Layo es el único que conoce la solución a ambas cuestiones, y está en camino: Yocasta desaparece silenciosa para suicidarse, como el Coro sospecha, el público adivina y después se confirma.

Tercer Estásimo

En esta breve intervención el Coro especula sobre el origen campestre de Edipo, atribuyendo su paternidad a algún dios de paso por el Citerón. Su optimismo introduce un intenso contraste dramático con la escena que tiene lugar a continuación, donde Edipo descubre que el Citerón le ha salvado sólo para traer peores desgracias.

La verdad se desvela

Esta escena alcanza un nivel de intensidad tan alto como la anterior, si bien a partir de este momento comienza a decrecer. En su incansable búsqueda de la verdad Edipo arriba a puertos peligrosos: llega a su presencia el pastor de Layo, a la vez testigo del asesinato de Layo y de la entrega del infante Edipo en las laderas del Citerón. Obligado a hablar bajo amenaza de tortura, Edipo es reconocido como el hijo de Layo, y sin pedir ya al pastor que confirme la identificación de su antigua víctima con Layo, se convence de ser el asesino de su padre y el esposo de su madre.

0.3. Segunda parte: desenlace (1183-Éxodo)

Descubierta la verdad, Edipo se despide de la luz del día subrayando la asimetría entre el sol que todo lo ve y él mismo que no veía nada y, ahora que ve, decide cegarse. Edipo reconoce que se ha cumplido el oráculo. En su última intervención el Coro expresa su inquietud ante el escaso valor de la vida del hombre y lo vano de sus desvelos. La felicidad, objetivo que iguala a todos los hombres, se presenta como un fin inalcanzable o que se obtiene sólo aparentemente, en un

instante, para que su pérdida sea aún más dura y cruel. Edipo, que era una persona envidiada por su grandeza y su aparente fortaleza, se ve envuelto, sin que su voluntad tenga nada que ver en ello, en las desgracias más abominables.

La última escena de la obra muestra la culminación de la desgracia de la casa de Edipo. En primer lugar un mensajero cuenta el aborcamiento de Yocasta, y después aparece Edipo mostrando los estragos que él mismo se ha infligido: viendo el cadáver de Yocasta suspendido en la alcoba, se ciega con un alfiler de su vestido. Edipo y el corifeo comentan la desgracia hasta que aparece Creonte quien, sin tener en cuenta las viejas rencillas (que en las presentes circunstancias se ven empequeñecidas), se muestra compasivo con Edipo y le permite un último acercamiento a sus hijas. Edipo quiere partir exiliado, pero Creonte decide que es preferible esperar a conocer las disposiciones de Apolo al respecto. La imagen de Edipo en esta última escena constituye un fuerte contrapunto con la escena que abría el drama, pero es precisamente ahora, desprendido de honores y de poder, objeto de compasión cuando antaño lo era de envidia, cuando Edipo se convierte en el que en realidad es⁷⁸⁹, el verdadero salvador de Tebas: librándoles de su presencia les libraré de la peste que consume sus rebaños, sus cultivos y sus hijos.

1. Las claves de interpretación: ironía y epistemología

Dada la profunda religiosidad que era proverbial en Sófocles, la vía hermenéutica más prometedora para abordar la tragedia de *Edipo rey* es, sin duda, la de tratar de desentrañar el papel que en ella desempeñan los dioses y los oráculos mediante los que su voluntad se hace manifiesta. Sin embargo, el modo en que indagaré en esa dimensión daimónica que empapa toda la tragedia⁷⁹⁰ no

⁷⁸⁹ Edipo ha recorrido el camino desde la apariencia o el no-ser hasta desocultar su verdadero ser, según Heidegger, 1956, 140-1.

⁷⁹⁰ Para una interpretación fatalista (quizás la interpretación más obvia) de la obra véase Bollack, 1986, quien pone el acento en el hecho de que la maldición de la que Edipo es víctima antecede a su nacimiento y afecta a todo su *genos*. También Albini (1993, 158) considera que el “tema” de la obra es el “respeto de ciertas reglas”, la “ceguera del destino” y la “inexorabilidad del castigo”. No obstante, la “ceguera” no es prerrogativa exclusiva del destino sino que afecta sobre todo a los personajes. Bowra (1944, 175), por su parte, considera que en esta obra los dioses urden el destino aciago de Edipo para que los hombres extraigan una sana lección relativa su poder. El tema del destino, sin embargo, será obviado en lo que sigue.

tendrá mucho que ver con lo que solemos concebir, aunque lo hacemos de muchas formas distintas, como “experiencia religiosa”. Pues, como trataré de mostrar en estas páginas, la tragedia de Edipo es una tragedia fundamentalmente epistemológica, y los dioses desempeñan en ella un papel protagonista porque, con su inmanente presencia, hacen posible que la *forma* en que se exprese y se lidie con el problema epistemológico que domina la tragedia sea la ironía.

Los dioses y su sabiduría hacen posible que la forma en que se nos ofrece la tragedia sea la ironía pues representan un punto de vista objetivo: un punto de vista panóptico, “desde ningún lugar”⁷⁹¹; un punto de vista que todo lo abarca y que, dada la finitud de su condición, le está vedado al hombre o al que sólo puede acceder de forma gratuita y renunciando en parte a su propia humanidad (divinizándose, como Tiresias). La existencia de esa dimensión objetiva es la que hace posible la ironía trágica porque es también la que involucra, a través de su representación y participación en la obra (en la figura del adivino, por medio de los oráculos), ese punto de vista objetivo que es también el punto de vista del público, del “ojo público” o la mirada cívica.⁷⁹² El conocimiento de los dioses representado en la obra es pues fiel reflejo del conocimiento del público, que también lo sabe todo antes de que empiece el drama. Dada la identidad bien conocida entre ver y conocer, el público es el espectador por antonomasia porque es quien ve (y sabe) todo lo relativo a los personajes del drama. La ironía trágica se conforma pues a partir de la diferencia entre lo que el público *sabe* de los

⁷⁹¹ Curiosamente, Kekes (1990, 446) identifica la voluntad de los dioses en la obra de Sófocles con la visión “desde ningún lugar” en el sentido en que Nagel acuña esta expresión (como opuesta al “punto de vista humano”). Kekes se sirve de la obra de Sófocles para ilustrar un determinado problema de filosofía moral al menos en tres ocasiones: en Kekes (1986) sostiene que la obra de Edipo muestra la necesidad de autoconocimiento y de seguir ciertas convenciones para alcanzar una vida buena; en Kekes (1988) apuntala su cognitivismo moral a partir del concepto de horror moral, el cual se pone especialmente de manifiesto en la desgracia edípica de descubrirse causa involuntaria de mal; finalmente, en Kekes (1990) el filósofo albano vuelve al Edipo sofócleo esta vez para explorar el concepto de “profundidad moral”, es decir, la capacidad de alcanzar un equilibrio entre las condiciones generales y las condiciones específicas de la vida del individuo.

⁷⁹² Goldhill, 1994b, 195.

personajes y lo que los personajes *no saben* de sí mismos.⁷⁹³ Porque, si esa dimensión objetiva se hace necesaria es porque los personajes del drama se encuentran en una ignorancia que sólo puede hacerse patente sobre el trasfondo de una verdad fija y bien conocida por otros. La tragedia narra el paso que da Edipo de sostener una concepción del mundo (de su mundo) completamente equivocada pero felizmente asumible a tener una visión verdadera pero insoportable de cómo son las cosas. Así, “el de Edipo no es un error o una cuantía de ellos, sino un ‘sistema de errores’, capaz de organizarse autónomamente y que se realiza, particularmente, a través de la ironía omnipresente”.⁷⁹⁴ De ese modo, como trataré de mostrar en lo sucesivo, el autodescubrimiento dramático de Edipo encuentra su forma privilegiada de expresión en la ironía.

Así pues, si su forma característica es la ironía, el tema de la presente tragedia es el conocimiento.⁷⁹⁵ Y no por ello el contenido ético de esta obra es menos acuciante que en las otras tragedias de Sófocles: cuál sea el valor del conocimiento en la búsqueda del bien para la vida será, en definitiva, la preocupación elemental del drama. Prácticamente toda la acción de la obra es la acción de investigar la verdad sobre la muerte de Layo y los orígenes de Edipo. Por eso, el momento culminante de la acción trágica, la *metabole*, coincide con el momento epistémico clave de la obra, la *anagnorisis*⁷⁹⁶ del protagonista. En un sentido, podría decirse que toda la acción de la tragedia es retrospectiva⁷⁹⁷, pero

⁷⁹³ Depende, pues, de una doble enunciación o un doble destinatario de cuanto se encuncia en la obra; al respecto véase Dupont, 2000.

⁷⁹⁴ Lasso de la Vega, 1998, 84.

⁷⁹⁵ Entre otros muchos puede verse el estudio de Di Benedetto, 1983, 85ss.

⁷⁹⁶ Sobre la coincidencia de reconocimiento y peripecia en *Edipo Rey* véase Arist., *Poética*, 1452a32-3; cfr. Gigante, 1987, 62. No obstante, Ugolini (1987, 20) señala que el reconocimiento no se reduce a un único episodio sino que se va desarrollando a lo largo de todo el drama, y llama la atención sobre el carácter tan innovador que reviste este aspecto en la dramaturgia de la época.

no porque Sófocles haya escogido una forma de narración *retrospectiva*, como puede ocurrir en una película de Kurosawa o de Tarantino⁷⁹⁸, sino porque la acción propiamente dicha estriba en la indagación (*historein*) sobre acciones que tuvieron lugar en el pasado.⁷⁹⁹ De ese modo, la mayor parte de los cambios de escena tienen un sentido epistémico: las entradas y salidas de los personajes son ante todo la entrada y salida de informadores, personajes que vienen a dar testimonio de diferentes trozos del pasado. En la tragedia, dejando a un lado la búsqueda y el descubrimiento de la verdad, ocurren pocas cosas,⁸⁰⁰ y en eso estriba precisamente la originalidad de la obra: en lugar de contarnos el mito de Edipo de forma trágica, el mito queda en el trasfondo y lo que se nos narra es la tragedia de su descubrimiento.⁸⁰¹ Por otra parte, y para completar esta caracterización epistémica del tema de la tragedia, conviene subrayar que el error trágico que, sin formar parte del drama, da lugar al mismo, esto es la *hamartia* del héroe, es una *hamartia* cuyo carácter es indudablemente epistémico: la de Edipo es un tipo de ignorancia (*agnoia*) que en ningún sentido interesante puede tildarse de culpable, sino sencillamente de *error*, pues es claro que Edipo cometió incesto y parricidio desconociendo tanto la identidad de sus padres como la suya propia.

⁷⁹⁷ Segal, 2000, 60.

⁷⁹⁸ No es, como afirma Betrametti (2003, 32), una reconstrucción de la historia *à rebour* sino un “desciframiento, una interpretación a posteriori” de diversos acontecimientos del pasado.

⁷⁹⁹ Así es como interpretó en su momento la obra Schiller, quien encuentra que *Edipo Rey* constituye un género en sí mismo, un género del que no existe ninguna otra especie, precisamente debido a que la trama sobre la que se delinea la tragedia ya ha ocurrido y queda en el fondo o más allá de la tragedia misma. Cfr. Correspondencia Schiller-Goethe, Carta n° 143.

⁸⁰⁰ Ocurre que Edipo acusa y condena a Creonte y a Tiresias, pero esto ocurre en el curso de la investigación. En cuanto al desenlace de la tragedia, aquí sí ocurren cosas, pero éstas constituyen las consecuencias del resultado “feliz” de la investigación, del hallazgo de la verdad: la muerte de Yocasta, la expulsión y el autocegamiento de Edipo, la despedida de sus hijas y el acceso al poder de Creonte.

⁸⁰¹ Cfr. Ugolini, 1987, 21, que cita a Schadewaldt y su interpretación heideggeriana de la obra como un drama de desvelamiento o desocultamiento (*Entbillungs-drama*). Sobre la interpretación del propio Heidegger, quien considera que se trata de una tragedia sobre el ser (o el desocultamiento) y la apariencia (o el ocultamiento), y siguiendo a Reinhardt (para el cual se trata de una tragedia de la “apariencia”) véase Heidegger, 1956, 140-1.

Así, podría decirse que toda la tragedia de Edipo se basa en una *hamartia* de corte estrictamente epistémico: prácticamente desde el principio contaba con toda la información, es decir, con todas las piezas del puzle, pero sólo a medida que avanza hacia el final de la obra consigue reunir las para obtener la conclusión adecuada.

2. Ironía trágica

2.1. El concepto de ironía trágica

Una forma habitual de acercarse a las tragedias consiste en detenerse en las distintas ironías trágicas que en ellas aparecen. El concepto de ironía trágica ha tenido un éxito indiscutible en la hermenéutica literaria y filosófica de las tragedias pese a que constituye una interpretación retrospectiva de las mismas. Efectivamente, en el momento en que las tragedias fueron compuestas e interpretadas no existía ningún concepto de ironía ni de ironía trágica que pueda equipararse a los conceptos que empleamos en la actualidad. Podría pensarse que el hecho de que se trate de una interpretación retrospectiva la vuelve una herramienta de interpretación sospechosa, pero curiosamente en el caso del género trágico la interpretación que más éxito ha tenido hasta ahora, la interpretación aristotélica, es también hasta cierto punto una interpretación retrospectiva: lamentablemente, no ha quedado ninguna tragedia de los tiempos en que Aristóteles escribió su *Poética*, y el estagirita se refiere continuamente a tragedias que fueron escritas mucho tiempo atrás (p.ej., y no es casualidad, a *Edipo Rey*). En todo caso, conviene señalar que el concepto de ironía trágica, tal como fue propuesto por Thirlwall en el siglo XIX, se encuentra muy cerca de la idea aristotélica de *peripeteia*.

Cuando se habla de ironía, suele distinguirse entre la ironía verbal y la ironía de situación. En la tragedia predominan ambos tipos e, incluso, podría decirse que la ironía de segundo tipo se construye en buena medida a partir de la

continua superposición de ironías del primer tipo. En este sentido conviene recordar la diferencia que estableció Quintiliano entre ironía-tropo e ironía-figura del pensamiento: la primera se correspondería con la ironía verbal sin más, mientras que la segunda, la ironía-figura, se correspondería con la ironía de situación. Además, afirma que la ironía-figura del pensamiento se construye por una continuación de ironías-tropo, del mismo modo que una yuxtaposición continuada de metáforas configuran una alegoría.⁸⁰² En los dos casos, y ésta es la definición clásica de la ironía en retórica, la ironía se concibe como la afirmación de lo contrario que se quiere decir o, por decirlo de otro modo, en la afirmación de una idea por medio de palabras que literalmente significan lo opuesto. Aunque conviene quedarse con la idea de oposición entre significado real y aparente, enseguida se verá que la insistencia en “lo contrario” hay que tomarla con cierta cautela para aplicarla a la ironía trágica.

Para que tanto la ironía verbal como la ironía de situación funcionen en el discurso es preciso que el autor cuente con que el destinatario va a ser capaz, en primer lugar, de detectar la presencia de la ironía y, en segundo lugar, de descifrar su sentido. Para que la ironía se cumpla felizmente es preciso pues que el autor y el receptor compartan un determinado conocimiento.⁸⁰³ Además, en el caso concreto de la ironía trágica, uno de los principales mecanismos para que la ironía salte a la vista del espectador y produzca un determinado efecto trágico⁸⁰⁴ se basa precisamente en la diferencia que existe entre el conocimiento que comparten el público y el espectador y del que está privado, sin embargo, el personaje. La diferencia entre lo que el público sabe de Edipo y lo que Edipo sabe de sí mismo es tajante. Así, la ironía trágica produce su efecto más característico cuando un

⁸⁰² Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, 2, 44-6.

⁸⁰³ Booth, 1986, 319.

⁸⁰⁴ La verdad que inconscientemente dice Edipo cuando se refiere a la malograda descendencia de Layo produce lo que se considera el efecto trágico característico: nos estremece de compasión por la triste situación de Edipo y nos hace temblar de miedo por nuestra humanidad común con él y por lo incomprensible del mundo que compartimos.

personaje pronuncia una oración que tiene varios sentidos: tiene un sentido para quien la pronuncia, sentido que viene determinado por la situación del personaje, su conocimiento y su intención dentro de la obra, y tiene otro sentido para el público, que es independiente de la intención del personaje. El público, además, es capaz de ver el doble sentido que encierran las palabras del personaje sin que éste, por su parte, sea consciente de que existe esa doblez. Así, la ironía de situación en estos casos tan habituales puede expresarse a veces no tanto por medio de una ironía verbal propiamente dicha (según la definición quintilianiana de decir lo contrario de lo que se quiere decir) cuanto por medio de la expresión inconsciente pero literal de una verdad. Es decir, la ironía trágica, la ironía de situación por antonomasia, se produce a lo largo de toda la tragedia y se pone de manifiesto en un gran número de versos en los que el lector/espectador repara momentáneamente en lo irónico de la situación del personaje: así ocurre cuando, p.ej., Edipo habla de sí mismo como quien “lo hace todo”: en el sentido intencionado de disponerlo todo para descubrir al asesino y en el sentido oculto pero claro para el público de haberlo hecho todo, es decir, haber cometido crímenes que sobrepasan cualquier límite. Las palabras *pan emou drasontos* se pronuncian en un momento puntual, pero permiten que el público caiga en la cuenta de la profunda ironía de situación en que se encuentra Edipo, tendiendo una trampa en la que él mismo va a caer.

Aunque la ironía trágica no pueda, pues, confundirse con la ironía verbal en el sentido quintilianesco, no puede prescindirse totalmente de la idea de “contrario” u “opuesto” como un elemento constitutivo de la ironía. Así, la ironía de situación suele concebirse como un desenlace que se produce en contra de nuestras expectativas.⁸⁰⁵ Sin embargo, para distinguir la situación irónica de una situación que sencillamente causa sorpresa hace falta que el resultado en cuestión no sólo difiera de nuestras expectativas sino que incluso sea *contrario* en algún sentido: bien porque el resultado que se produzca sea precisamente el

⁸⁰⁵ Schoentjes, 2003, 47-9.

contrario del que se esperaba, bien porque se produzca por medio de una cierta inversión. Así, por ejemplo, no diríamos que la suerte de Amán es irónica si no fuera porque encuentra la horca precisamente cuando andaba buscando que ahorcasen a Mardoqueo, y precisamente como consecuencia de andar buscándolo.⁸⁰⁶ De hecho, si nos concentramos en la idea de inversión ni siquiera es necesario que el episodio irónico sea contrario a *nuestras* expectativas: así, por ejemplo, la ironía trágica suele funcionar porque juega con las expectativas del público, expectativas que (esta vez sí) son *contrarias* a las de los personajes, y el efecto trágico tiene lugar precisamente porque las expectativas del público son confirmadas mientras que las de los personajes se ven *trágicamente* contradichas, se ven incluso invertidas. Así, cuanto dice Edipo resuena en los oídos del público de forma invertida, y esta resonancia constituye un “siniestro contrapunto” de las palabras del héroe: tanto lo que el público oye como el propio desenlace del drama constituyen un “comentario irónico” de las palabras de Edipo, un comentario que trasciende el nivel de la ficción en que las pronuncia y que frustra y complementa a un tiempo las intenciones y los sentidos “manifiestos” inherentes a las mismas.⁸⁰⁷ Así, la ironía trágica está presente en toda la tragedia y se manifiesta principalmente en situaciones en que el personaje se ve atrapado por sus propias palabras: Edipo, pues, se expresa como un oráculo, pues dice la verdad aunque de forma que requiere ser interpretada.⁸⁰⁸

Para que la ironía pueda producir un efecto trágico es preciso que se produzca, pues, una inversión, por más que esta inversión pueda (y generalmente deba) ser previsible para el público. El elemento característico de la ironía será pues el modo en que el poeta juega con el sentido real de las palabras y con el sentido que parecen tener. En la tragedia, generalmente esta divergencia entre ser y parecer se establece, como se decía hace un momento, en función de lo que es

⁸⁰⁶ El ejemplo es de Schoentjes (2003, 47) y ha sido extraído del *Antiguo Testamento*, Esther, 9, 25.

⁸⁰⁷ Las citas proceden de Pucci, 1988, 132.

⁸⁰⁸ Vernant, 2001, 106.

intrínseco a la obra y lo que es extrínseco. Así, lo que para el público es el sentido *real* de una determinada expresión, para el personaje puede ser un sentido insospechado y, por supuesto, totalmente ajeno a su intención. Un mismo acto de habla toma, pues, dos direcciones divergentes: una hacia el interior de la obra, otra hacia el exterior. Por eso, al servirse de la ironía trágica, el poeta rompe en cierto modo con la ficción trágica y apela directamente al público desde su condición de poeta. Este dispositivo hace que el público deje de ser un mero espectador y, en buena medida, se convierte en un contemplador activo plenamente involucrado en la obra.⁸⁰⁹ De ese modo, la ironía llama además la atención del público y del lector sobre el problema hermenéutico elemental: al mostrarle que las expresiones pueden tener múltiples significados le advierte, también, que posiblemente tenga más de los que sospecha. Así, la ironía hace un guiño al público pero también le previene de la ilusión de haberla comprendido. Gracias a los dos niveles de enunciación en que se da la ironía se podría decir que ésta tiene una función claramente metacomunicativa: las palabras en que se formula no refieren a ninguna realidad extralingüística sino a la ficción literaria misma, mencionan la distancia y recuerdan el espacio mediatizador que es el escenario.⁸¹⁰

La participación en festivales trágicos, o la lectura de una obra de ficción, es un dispositivo que permite romper con el tiempo en que se desarrolla la vida cotidiana. Los dramas se representan, pues, en un “tiempo suspendido”⁸¹¹, y participar en una ficción conlleva suspender algunas convenciones que sostenemos en nuestra práctica habitual, especialmente las convenciones que

⁸⁰⁹ Pucci, 1988, 134.

⁸¹⁰ Sobre la ironía como actos meta-comunicativos véase Sperber y Wilson, 1978.

⁸¹¹ “La tragedia confiere al no-tiempo de los héroes, de los antepasados, los conflictos activos, dramatizando aventuras absolutas, no originarias como las del mito ni contingentes como las de la historia, sino ejemplares en el *tiempo suspendido* de la puesta en escena: generando situaciones “como si”, ficticias, en las que actualizar el origen es la otra cara de mitificar el presente en vigor” (Beltrametti, 2003, 40; la cursiva es mía).

tienen que ver con la veracidad del discurso.⁸¹² El recurso de la ironía, sin embargo, trae consigo una nueva suspensión, una suspensión por así decir metalingüística: en este caso, la ironía trágica conlleva una suspensión de la propia ficción dramática y una supresión de la distancia⁸¹³. Como ya se ha dicho en capítulos anteriores, la puesta en escena de personajes que pertenecen al mundo mítico permite al poeta una toma de distancia con su realidad y con la propia materia mítica y, de ese modo, opera con bastante libertad sobre las convenciones con que se orienta la vida pública. La ironía es, a su vez, un recurso que permite una toma de distancia frente a lo que se afirma: permite una actitud desapegada frente a lo más querido y una actitud objetiva frente a lo más íntimo.⁸¹⁴ La distancia es además uno de los recursos que permiten resolver lo que Carroll denominó la “paradoja de la ficción”⁸¹⁵: la posibilidad de obtener placer de la contemplación de escenas profundamente desagradables o llenas de sufrimiento. De entre las artes que se desarrollaron en la Atenas democrática, la tragedia se caracteriza precisamente por esa distancia que, si bien puede suprimirse por mecanismos como la ironía, no puede acortarse (recuérdese el episodio de Frínico)⁸¹⁶. Al romper con la ficción, la ironía facilita al poeta una toma de distancia con su propia obra de ficción y, al llamar la atención del público, facilita también una vuelta momentánea al mundo de veras, una vuelta a la vida real. Así,

⁸¹² Cuando participamos en una obra de ficción dejamos de lado, por así decir, el elemento de la verdad del discurso que tiene que ver con la “correspondencia” entre lenguaje y mundo; sin embargo hay que decir que esta suspensión de las condiciones de verdad no afectan a lo que podría denominarse el elemento coherentista que también tiene que tener el concepto de verdad: p.ej., no podemos evitar sentirnos molestos cuando en *El Quijote* el burro de Sancho aparece y desaparece sin que quede explicado *verosímelmente* en el transcurso de la trama. Antonio: la ironía y la suspensión de la responsabilidad en el discurso.

⁸¹³ Redfield señala la ironía como un recurso presente en Homero y que contribuye a la supresión de la distancia épica (1992, 85).

⁸¹⁴ Jouhandeau, 1947, 60.

⁸¹⁵ Carroll, 1990.

⁸¹⁶ Véase al respecto Redfield, 1992, 93. En la comedia y en la retórica no existe esa distancia y los asuntos que se abordan son más concretos y definidos.

si la tragedia puede considerarse un elemento que contribuye a hacer más reflexivas las convenciones gracias a la distancia que toma el poeta de su realidad, la ironía abunda en esta reflexividad al convertir en objeto de reflexión el propio arte poético. Y si la tragedia permite una suspensión temporal del trascurso de la vida, la ironía permite a su vez suspender la ficción y recordar que, en el mundo real, lo que se trae entre manos el poeta es algo muy serio.

2.2. Ironía en Edipo Rey

Al tratarse de una tragedia gnoseológica, en *Edipo Rey* abundan las ironías relativas al conocimiento: la más elemental es que Edipo se presenta como la figura que resuelve enigmas, enigmas que nadie puede resolver, y, sin embargo, desconoce algo que todo el público conoce, a saber su propia identidad.⁸¹⁷ Así pues Edipo, el que resuelve enigmas, encierra en sí mismo el enigma más oscuro y difícil de descifrar.⁸¹⁸ En general, las palabras de los personajes presentan una imagen optimista del conocimiento que en buena medida se corresponde con el espíritu ilustrado en que se compuso. Sin embargo, el desenlace del drama mostrará que la revelación de la verdad no contribuye necesariamente a la felicidad, y puede incluso mostrar que toda la felicidad pasada no era sino ilusión.⁸¹⁹ De ese modo, lo que se suele entender como ironía trágica se expresa de forma privilegiada en la otra clase de ironía, la ironía verbal, la ironía que consiste en afirmar lo contrario de lo que se quiere decir.

⁸¹⁷ Segal, 1981, 207.

⁸¹⁸ La tragedia de *Edipo rey* ha sido muy celebrada entre antropólogos y psicoanalistas precisamente porque la solución del enigma propuesto por la Esfinge, “el hombre”, plantea a su vez un enigma fundamental, a saber qué es el hombre, pues el hombre mismo es un enigma, un ser que no puede encerrarse en ninguna definición. Esta idea ya se le ocurrió a Nietzsche (cfr. *Más allá del bien y del mal*, I, 1). Incluso se podría decir que la solución del enigma es el propio Edipo como modelo de la condición humana, el hombre en tanto que encierra en sí una irreductible polaridad (rey divino y *pharmakos*, lo más alto y lo más bajo a un tiempo). Al respecto véase Vernant, 2000, 122 y Goldhill, 1994, 183.

⁸¹⁹ Dodds, 1973, 176.

En la presente tragedia la ironía suele asumir una forma lingüística característica, lo que Knox ha denominado “inversión” (*reversal*): el valor semántico de los conceptos se invierte de forma sistemática y se pone de manifiesto especialmente en el paso de formas verbales activas a pasivas: Edipo pasa de cazador a cazado, de buscador a buscado (*zeteo*, 362, 450, 658-9, 1112), de interrogador (*skopein*, 68, 291, 407, 694; *historiein*, 1150) a respuesta del interrogante (1180-1), de descubridor (*heurein*: 68, 108, 120, 440, 1050) a descubierto (1026, 1108, 1213-1397), de médico a enfermedad (1293, 1387-8, 1396) o enfermo (674) y de justiciero a ajusticiado. A estas inversiones enumeradas por Knox y recogidas por buena parte de los intérpretes y comentaristas de esta tragedia habría que añadir una inversión importante que propuso Vernant: de rey divino pasa a ser excluido, es decir, Edipo sufre ostracismo por ser un personaje sobresaliente pero su expulsión guarda paralelismos, paradójicamente, con la expulsión ritual del *pharmakos*.⁸²⁰

En ocasiones se ha concebido la ironía trágica como un doble sentido del que sólo se toma conciencia a la luz del desenlace del drama. Por más que esta sea una forma muy limitada de interpretar esos pasajes irónicos⁸²¹ pues uno de los rasgos de las ironías es que causan efecto de forma instantánea, esto no impide que la ironía se vuelva más patente cuando se compara el comienzo de la tragedia con el final y se repara en la profunda inversión que entre tanto se ha producido.⁸²² Así, al principio de la obra, Edipo adopta una postura paternal respecto de los ciudadanos, confundiéndose de algún modo su función como cabeza de estado con su función como cabeza de familia.⁸²³ Al final de la obra,

⁸²⁰ Algunas críticas a la tesis de Vernant pueden verse en Taplin (en Romilly, 1983) y Griffith, 1993. Después se volverá sobre ello.

⁸²¹ Una crítica importante a esta visión de la ironía trágica como una prefiguración de los sentidos desvelados al final del drama aparece en Pucci, 134-5.

⁸²² Al principio de la obra Tiresias anticipa el final de Edipo, remarcando las inversiones que en él se producirán: de extranjero a tebano, de rey a mendigo y vagabundo, y ciego cuando antes veía (453ss).

sin embargo, Edipo se ve obligado a renunciar no sólo a la soberanía, sino incluso a la mera ciudadanía y a la paternidad de sus propias hijas, que quedan custodiadas por Creonte. Tan profunda es la inversión en la suerte de Edipo que tiene sentido afirmar, como hace Vittorio Gassman, que su fortuna ha sido creada aposta para ser destruida.⁸²⁴ Se producen muchas otras inversiones importantes al final de la obra en la figura de Edipo: al principio Edipo recibe las súplicas de sus conciudadanos (3, 41, 143) pero termina la obra como suplicante (1435, 1446, 1468-9); al principio, la ciudad toda aparece sumida en el dolor (455, 58-67 y esp. 62-4 y 66), pero al final queda Edipo sufriendo en soledad y de forma única (1320, 1467, 1486, 1515); el buen nombre de Edipo, su buena fama, es ensalzada al principio del drama (8), algo que se invierte totalmente cuando el Coro, desvelada ya la triste condición de Edipo, asegura que hubiera sido mejor no haberle conocido nunca (1348; véase también Jebb, *ad loc.*). Edipo parte de una situación de poder y seguridad en la que se muestra compasivo con la ciudad sufriendo (12-14, 58), pero luego el propio Edipo es objeto de compasión por su ciudad (1296, 1473, 1508), pierde todas sus prerrogativas ciudadanas y deviene un *apolis*. Edipo sobresale, pues, entre todos los ciudadanos por sus virtudes salvadoras, por su entrega a la comunidad y su inteligencia (33ss, 46, 442-3, 1380), pero al final de la obra es también único por la magnitud de su desgracia (1297-9, 1365ss, 1414ss, 1433).⁸²⁵ Así, al principio de la obra Edipo no es igual a un dios pero se le suplica por su maestría en asuntos divinos, mientras que al final de la obra no sólo no es igual a un dios sino que es “igual a nada”. Al principio era un extranjero corintio, después se revela como un tebano autóctono; había accedido

⁸²³ Véase el comentario de Kammerbeck al verso 1 (y cfr. 6, 9, 58, 142). Goldhill interpreta esta extraña apropiación del vocabulario paternal por parte de Edipo-rey como una consecuencia de la trasgresión familiar en que Edipo anda metido, pues ésta es tan profunda que le lleva a mezclar sistemática e inconscientemente las relaciones familiares, de modo que le faltan términos para nombrar adecuadamente las diferentes relaciones familiares (Goldhill, 1994, 181).

⁸²⁴ Gassman, 2002, 108.

⁸²⁵ En el verso 1433 (“soy el peor de los hombres”) se invierte completamente el apóstrofe con que se dirigía a Edipo el sacerdote de Zeus en el verso 46 (“oh, el mejor de los mortales”); véase Maximilla, 2001, 171, n.21.

el poder por sus obras y por aclamación ciudadana, no por nacimiento, pero pierde el poder cuando se descubre como su legítimo heredero. Fue salvador de la *polis* cuando estaba asolada por la Esfinge (35, 392), pero en la obra se revela como el *miasma* que está asolando de nuevo la ciudad (1378, 1489, 1499ss).⁸²⁶ Finalmente, al principio de la obra Edipo es ante todo un conocedor, es una persona que ve (15, 22) aunque desconoce una verdad elemental; al final de la obra, Edipo se convierte en un ciego clarividente.

No obstante, desde mi punto de vista lo más importante de estas inversiones es que en buena medida se corresponden con una forma de heterogonía de los fines: lo que *le ocurre* a Edipo es que las consecuencias de *su acción* no se corresponden con, y más aún, invierten, sus intenciones. Por eso afirma Kitto que la tragedia de Edipo versa sobre la vida y la fortuna, y en la vida las buenas intenciones dan lugar a grandes desastres.⁸²⁷ De ese modo, incluso los acontecimientos que configuran la base del drama presentan esta misma estructura de consecuencias no deseadas (ni previsibles) de la acción: la piadosa salvación de Edipo-niño está en el origen de toda la tragedia, y cargar con esa culpa insoportable es toda la recompensa que obtiene el pastor compasivo. Más adelante, al intentar Edipo huir de ver cumplido el oráculo crea las condiciones para que se termine cumpliendo y, en el camino, asesina a un altanero desconocido, acto que se revela después como un horrible parricidio (y regicidio). En la obra, las amenazas que vierte contra el asesino se convierten en una trampa en la que él mismo se ve atrapado.⁸²⁸ Y más aún: cuando en la obra un elemento

⁸²⁶ Sobre el asesino como *miasma* que conlleva un riesgo para la comunidad de peste (*loimos*) y la consiguiente necesidad de que la comunidad lo identifique y lo expulse véase Dupont, 2001, 45ss (sin referencia explícita al caso de Edipo pero sí al papel de Apolo en lo que denomina un nuevo imaginario vinculado a la aparición de una forma religiosidad territorial en la *polis*).

⁸²⁷ Kitto, 1968, 140.

⁸²⁸ Curiosamente Edipo afirma expresamente que ni él ni los suyos están excluidos de su proclama, de tal forma que su maldición recaerá sobre él si el asesino está en su propia casa y él lo sabe (249-51).

se espera como salvación, éste termina convirtiéndose en causa de destrucción. Así, Edipo se presenta como salvador (48, 303-4, 216-8) se revela como causa de la contaminación; espera que la salvación de la ciudad venga por el conocimiento, pero éste supone la condena del propio Edipo; espera que Creonte sea portador de buenas noticias y traiga el remedio a los males de la ciudad (80-1), pero trae de Delfos el enigma que resultará en su propia condena; también el mensajero corintio espera traer buenas noticias (934, 1101-2), pero abre la puerta a los peores presagios; además, el mensajero espera haberle salvado cuando niño (1030), pero lo ha salvado sólo para mayores males; y sobre todo: en el momento culminante del drama (1080-1) Edipo espera⁸²⁹ que el único testigo, el que posee todas las piezas para formar el puzle, se presente para probar su inocencia⁸³⁰, y lo que hace es probar, pese a sus resistencias, su múltiple culpabilidad. Como dice Knox, cuando Edipo se encuentra al borde del desastre es precisamente cuando sus esperanzas son más altas y más fantásticas.⁸³¹ La ironía, pues, encuentra un caldo de cultivo privilegiado en la perversión de los resultados esperados, y es precisamente la imposibilidad de tener un conocimiento adecuado y certero del resultado de las acciones emprendidas lo que dota a la ironía de la profundidad ética que adquiere en esta obra.

2.3. *Las ironías y su lugar en el texto*

Todavía merece la pena detenerse un poco más en las ironías que están presentes en *Edipo rey* para esclarecer cuál es su funcionamiento en el texto. La tragedia de Edipo está jalonada de ironías de situación en las que el público o el lector repara, a menudo, gracias a la aparición de lo que podrían denominarse,

⁸²⁹ En diversas ocasiones el personaje del pastor y lo que se supone que sabe se vincula con la esperanza: 120-1, 835-7 (donde Edipo afirma que es su única esperanza) y 840.

⁸³⁰ Con ese fin lo llama en 859-60, pues Creonte y Yocasta afirman que el asesinato de Layo ha sido cometido por un grupo de bandidos (122, 716, 842), y Edipo, que iba sólo (y muchos es diferente de uno sólo –845-), confía en verse salvado al confirmar el número de los atacantes. En realidad nunca llega a comprobar este extremo dado que se vuelve evidente (para Edipo y para el público, que ya contaba con ello) que Edipo es el asesino de Layo.

con ciertas precauciones, ironías verbales. Por medio de dichas ironías el lector o el público se hace agudamente consciente de la paradójica situación de los personajes y se produce, como se decía antes, el efecto trágico con una intensidad especial. Dichas ironías se diferenciarían de lo que habitualmente suele denominarse “ironías verbales” en las que la intención del personaje no es la de ser irónico, sino que la ironía misma se impone al personaje mostrando así la otredad del signo respecto de su emisión y de las intenciones con que se emite⁸³²: una vez pronunciada, la frase adquiere vida propia. La ironía se impone al personaje debido a que su lenguaje adquiere un doble sentido que él no maneja, y ese sentido puede convertir en una verdad más profunda (y que posiblemente contradiga) lo que el personaje afirma, o bien puede convertirlo en lo contrario de lo que el personaje se proponía decir. Así, lo que a veces sacude la conciencia del público es la inocente expresión de una verdad, y en ocasiones lo que sorprende es la inocente persistencia en un error.

Quizás el tipo de ironía que predomina es el que se propone cuando el personaje enuncia, de forma inadvertida, una verdad que le afecta profundamente. Por ejemplo, cuando Edipo menciona la sangre que mancha la ciudad (101), él se refiere únicamente al asesinato de Layo a manos de desconocidos, pero el público no puede evitar pensar, también, en el vínculo de sangre que hace impuro el matrimonio de Edipo y convierte en un delito más grave la muerte de Layo. Del mismo modo, cuando Edipo trata de tranquilizar al pueblo tebano asegurando que él sacará a la luz el asesinato de Layo (*aut'ego phaino*, 132; cfr., 146), la ambigüedad de su expresión permite leer también que Edipo mismo resultará ser el asesino. Más adelante, cuando el mensajero corintio pregunta por Edipo, el coro señala a Yocasta como la madre de sus hijos, llamando la atención precisamente sobre su condición de “madre” en relación con Edipo (926) hasta tal punto que es posible pensar que, de hecho, en la

⁸³¹ Knox, 1957, 23; véase también Bowra, 1944, 197.

⁸³² Pucci, 1988, 134.

representación se hacía una pausa entre la palabra “madre” (*meter*) y el resto del verso (*hede ton keionu teknon*).⁸³³ Por otro lado, en 59-64 Edipo manifiesta que él es quien más sufre en la ciudad porque participa en el sufrimiento de todos los ciudadanos, pero el público sabe que dentro de poco Edipo sufrirá más que todos los ciudadanos y por un mal que a él sólo le afecta. También provoca desconcierto Edipo cuando afirma, en 67, que ha “recorrido muchos caminos”, pues el lector no puede evitar pensar a la encrucijada en que mató a Layo y le llevó a reinar incestuosamente en Tebas. Y de una forma muy especial llama la atención lo que podría considerarse una equivocación (o un *lapsus linguae*) de Edipo al pasar del plural al singular cuando se refiere a los asesinos de Layo, expresándose inadvertidamente de forma correcta cuando habla de un único bandido (124) aun cuando Creonte, erróneamente, le estaba hablando de un grupo (122-3). En muchas otras ocasiones la realidad refuerza de una forma inesperada las palabras de los personajes: en 244-5, Edipo se refiere a su decisión de dar con el asesino de Layo, tal como prescribe Apolo, como una muestra de su alianza con el dios y con el muerto. Obviamente el vínculo de Edipo tanto con Apolo, el artífice de su destino, como con Layo, el autor de sus días, es mucho más íntimo de cuanto pudiera suponer Edipo en ese momento. Y este peculiar efecto se repite cuando Edipo se pregunta a quién mejor que a Yocasta, a su esposa, iba a confesar lo que le atormentaba (la propia profecía y el asesinato de un hombre que pudiera ser Layo); y efectivamente, a nadie mejor que a Yocasta, que es parte tan interesada como Edipo, podía confesarle esta historia (772-3). Todavía cabe mencionar algunos ejemplos de esta forma peculiar de ironía, una forma de ironía que nos hace caer en la cuenta del abismo que media entre nuestro conocimiento sobre los personajes y lo poco que éstos conocen sobre sí mismos. Por ejemplo, causa un efecto profundo escuchar a Edipo lamentarse de mancillar el lecho de Layo después de haberlo matado él mismo (821-2), pero Edipo aún no conoce la gravedad de esta mancilla porque no sabe que su asesinato fue parricidio y su unión con Yocasta incestuosa. Y este particular

⁸³³ En la traducción española de Gredos aparece una nota (n.49) en este sentido.

efecto se intensifica cuando, en 258-66, Edipo afirma que él ocupa el lugar del difunto Layo tanto en el trono como en el lecho de su esposa, y añade que incluso compartirían descendencia si la de Layo no se hubiese malogrado (*dystychesen*). Nosotros sabemos, pero de momento Edipo todavía no sabe, hasta qué punto es verdad que Edipo mancilla el lecho de Layo y hasta qué punto la descendencia de Layo tiene que lidiar con una funesta *tyche*. Y, para terminar, se puede mencionar la escena en la que el mensajero de Corinto trata de apaciguar los recelos de Edipo ante la posibilidad de cumplir, en un futuro, los oráculos de Apolo: “nada debes temer” (1014), le dice, porque los de Corinto no son sus padres. Y es cierto que Edipo, a estas alturas, ya no tiene nada que temer, pero no si no puede ya, en el futuro, cumplir los oráculos⁸³⁴, es porque éstos se cumplieron ya hace muchos años. Esto es lo que, obviamente, ni el mensajero ni el propio Edipo, pero sí el público o el lector de la obra, pueden adivinar al escuchar al mensajero. Del mismo modo Edipo, al creerse asesino de Layo, se pregunta si no es completamente impuro (*pas anagnos*, 823), pero pronto se verá que es todavía más impuro de cuanto se imaginaba.

Al menos en dos ocasiones la ironía adopta la forma de un “como si”: en 219-220, Edipo lanza su proclama contra el asesino de Layo “como si” él mismo fuera ajeno al relato y a los hechos acaecidos, resultando que él mismo es, sin saberlo, su autor; por el contrario, en 264-6 Edipo afirma que perseguirá al asesino de Layo “como si” éste fuera su propio padre. Aquí, además, el poeta llama la atención sobre el trágico contraste entre el cuidado que manifiesta Edipo por Layo y el hecho de que haya sido él mismo quien lo haya matado: sin saberlo, pues, Edipo es capaz de la máxima entrega debida a un padre y de la máxima crueldad que nunca debería dirigirse contra un padre.

⁸³⁴ Como él teme todavía en 824-5. De hecho, Edipo afirma en 997-8 que es agradable ver a los padres; estas palabras también encierran una profunda ironía porque para Edipo no será grato descubrir que de hecho no ha dejado de ver a sus padres (especialmente a su madre).

En muchas otras ocasiones la ironía aparece cuando el doble sentido que adquieren las palabras del personaje invierte el sentido que éste buscaba darles: esto ocurre, p.ej., en las diversas ocasiones en las que se recurre a Edipo como salvador de Tebas, pues en este momento es la causa de su perdición (11-2, 35-9, 42, 48). También es el efecto que producen las palabras de Edipo cuando se lamenta de que no puede ser más desgraciado (*athioteros*, 813-5) en caso de que se confirmara el vínculo (*singenes*) entre Layo y el hombre al que él mató, pero el lector sabe que Edipo puede ser, y será, todavía más desgraciado al descubrir otros vínculos más profundos entre él mismo y Layo.

En algunas ocasiones se mezclan diferentes formas de ironía: el sentido que adquieren las palabras en cierto aspecto refuerza su verdad y en cierto aspecto invierte el sentido que le da el personaje que las pronuncia. Esto ocurre, p.ej., cuando en 137 Edipo había asegurado que él mismo alejará la mancha de la ciudad: la verdad que oculta este verso es estremecedora por el hecho de que nadie sino él, alejándose, puede hacer tal cosa. Hasta aquí, el doble sentido que adquieren sus palabras refuerzan el sentido buscado por el personaje, si bien a continuación tiene lugar el fenómeno inverso: Edipo asegura que, descubriendo al asesino de Layo, él mismo se verá beneficiado y protegido de otro ataque (140-1); pero lo cierto es que el descubrimiento del asesino de Layo no podría traerle peores resultados. Dispuesto ya a aclarar cuáles son sus orígenes, Edipo desdeña las razones de Yocasta para interrumpir esta búsqueda porque lo achaca a su miedo a verse deshonrada si se descubre que Edipo tiene un origen humilde. La idea, de nuevo, es correcta, pero por las razones equivocadas: la deshonra que teme Yocasta y a la que Edipo se arroja temerariamente es mucho menos convencional pero mucho más profunda, porque Yocasta ya ha reconocido cuál es el origen de Edipo y de qué naturaleza es el vínculo que los une (1078-1081). Llenas de ironía están las palabras que Edipo dedica a Tiresias cuando, indignado con su silencio, le acusa de carecer de vista, de oído y de pensamiento (370-1). Sin embargo, es más bien Edipo quien *no ve* su desgracia (367), *no escucha* a Tiresias (361) y, finalmente, tampoco *comprende* las verdades que le revela el ciego (362).

Para terminar, baste con mencionar una última ironía: cuando Edipo afirma (76-7) que sería malvado (*kakos*) si no cumpliera todo lo que el dios (Apolo) disponga, cuando sabemos que esto es la vez verdadero y falso porque tanto su virtud como sus desgracias (*kaka*) derivan de haber tratado de no cumplir las disposiciones de Apolo y, en su intento, haberlas cumplido plenamente.

Sin embargo, en la obra también aparecen algunos ejemplos de ironías verbales propiamente dichas que, a su vez, sirven a otros fines irónicos sin que los personajes lo adviertan. Las ironías verbales en sentido estricto tienen lugar de forma premeditada y reproducen actos de habla que se dan en el lenguaje corriente, como puede verse cuando Yocasta, creyendo que Pólipo es el padre de Edipo y que ha muerto sin que éste intervenga, se pregunta dónde han quedado los “respetables” oráculos de los dioses (952). Pero esta ironía verbal de Yocasta esconde una ironía trágica profunda pues, como es bien sabido, los oráculos de los dioses ya están cumplidos y su credibilidad (y, por ello, su respetabilidad) queda intacta. También Edipo, en su disputa con Tiresias, se vale de una ironía verbal para ufanarse de haber resuelto el acertijo de la Esfinge mientras el ciego, con todo su saber, nada pudo hacer entonces: “yo, Edipo, el que nada sabía” (397), le echa en cara. Pero de nuevo la ironía de Edipo supera sus intenciones pues, efectivamente, Edipo es el que “nada sabía” y, sobre todo, el que ignoraba los hechos más elementales relativos a su pasado y su identidad. Más adelante (568), esta vez discutiendo con Creonte, Edipo vuelve a servirse de una ironía para atacar al ciego Tiresias que, siendo “sabio”, no predijo entonces la llegada de Edipo ni la solución del enigma. Pero, como se mostrará después, quien sabe es Tiresias y quien sustenta falsas, aunque razonables, creencias es Edipo.⁸³⁵

3. El optimismo ilustrado

La tragedia de *Edipo Rey* se compone en plena efervescencia del movimiento conocido, desde que Guthrie publicara su famosa *Historia de la*

⁸³⁵ Hay otras ocasiones en que los personajes se valen, como en las conversaciones cotidianas, de ironías verbales: véase 420-3, 543, 554 y 947-9.

filosofía griega, como la Ilustración del siglo quinto. Se trata éste de un movimiento cuyo centro reside en Atenas y que se caracteriza, como el proceso del que toma su nombre y que se produjo en la modernidad, por su confianza en el progreso y en la razón humana.⁸³⁶ En este momento los mitos que glorificaban el pasado como una edad de oro perdida comienzan a ceder terreno ante otro tipo de mitos, los mitos del “progreso”, que ven en la historia humana un proceso de civilización continua y acumulativa que arranca de una edad arcádica de barbarismo y oscuridad, y que se proyecta hacia un futuro abierto a las infinitas posibilidades de la inteligencia humana.⁸³⁷ La fe en la razón y, con ella, en su propio coraje y en su capacidad de control sobre la naturaleza y los hombres constituye el núcleo de la imagen que los atenienses se labran de sí mismos así como de la imagen que sus enemigos se forjan de los atenienses. Así, el uso consciente de la razón es para los atenienses fuente de confianza en sí mismos y fuente de inquietante recelo para sus enemigos. Tucídides da buena cuenta de ello, pues del famoso discurso fúnebre de Pericles (Tuc., II, 36-44) se colige una autocomprensión complaciente por parte de los atenienses, mientras que la concepción que se forman sus enemigos puede imaginarse a partir de la descripción que de ellos hacen los corintios con el fin de convencer a Esparta de la necesidad de entrar en guerra (Tuc., I, 70-71).⁸³⁸

⁸³⁶ Para una interpretación del impulso ilustrado de Edipo y de su condición trágica en relación con la experiencia de la modernidad y, muy especialmente, con la teoría crítica véase Rocco, 2000, cap.2.

⁸³⁷ Un estudio sistemático sobre estos mitos del progreso aparece en Dodds, 1973, cap.1 y Guthrie, 1988, 69-77 y 87-92. También es importante llamar la atención sobre la naturaleza a su vez “mítica” de esta otra clase de relatos míticos, pues éstos se diferencian a su vez de los relatos históricos: no en vano el siglo quinto es también el siglo que ve nacer la historia como una recopilación de relatos sobre el pasado, relatos basados en *indicios* y, así, *veraces*, de forma que la historia aparece como un género en todos los sentidos diferente del mito (Tuc., I, 21-22).

⁸³⁸ Knox (1989, 50) ve en el personaje de Edipo una especie de epítome del pensamiento racional ateniense a partir de las imágenes que suministra Tucídides en esos dos pasajes. Una misma idea, con mucho más detalle, puede verse en su libro monográfico sobre *Edipo Rey* (Knox, 1957, cap.2). En Knox, 1989 el autor sale al paso de algunas críticas que se habían hecho a ese libro anterior aclarando que Edipo no es una alegoría de los atenienses sino que recoge las cualidades más apreciadas por éstos: rapidez, reflexión, valentía y entrega (la tragedia es una

Algunos de los saberes que con más intensidad participan de esta corriente de optimismo ilustrado son la ciencia médica y la historia. Así, el siglo quinto no es sólo el siglo de los sofistas, es también el siglo de los Tratados Hipocráticos, de Heródoto y de Tucídides.⁸³⁹ En este marco de triunfal eclosión de las *technai* es donde hay que encuadrar esta obra de Sófocles pues, en buena medida, participa entusiasta de este espíritu optimista y confiado pero, valiéndose del mismo vocabulario y del mismo discurso que lo entroniza, Sófocles se cuestiona profundamente las posibilidades mismas de ese saber y su supuesta capacidad de proporcionar certeza o felicidad a los hombres.

A continuación trataré de hacer un esbozo de las formas en que se examina el conocimiento en la tragedia de *Edipo Rey*. La contraposición de diferentes formas de acceder a la verdad permitirá esclarecer de qué modo Sófocles, efectivamente, *afirma* la posibilidad de desvelar la verdad por medio de métodos racionales. Esta primera afirmación del conocimiento, sin embargo, conlleva a su vez un reconocimiento de los *límites* del conocimiento y, por otro lado, un cuestionamiento sobre su *sentido* que constituyen, en conjunto, una *negación* o por lo menos un cuestionamiento de la validez o del sentido del conocimiento en la vida humana. Como afirma Versenyi, “el hombre, el conocedor, no puede vivir sin conocer, aunque tampoco puede vivir con la verdad”.⁸⁴⁰ De ahí que pueda decirse que el funcionamiento de la ironía en esta

“encarnación dramática del vigor creativo y la audacia intelectual del Espíritu ateniense del siglo V”; *ib.*, 51).

⁸³⁹ Para un paralelismo entre la figura de Edipo y los sofistas véase Ehrenberg, 1954, 65ss., quien interpreta la tragedia como una crítica de Sófocles al movimiento sofístico y equipara la figura de Edipo a la de Pericles (*ib.*, 141ss). No obstante, el movimiento sofístico, o cuanto menos algunos de sus representantes, se caracterizan por haber puesto en duda algunas máximas dogmáticas y, en ese sentido, su puesta en cuestión de la realidad alcanza al propio conocimiento; por otra parte, el movimiento ilustrado y su confianza en la investigación racional tiene un alcance más amplio y no puede acabarse en el movimiento sofístico (habría que incluir también las matemáticas, la medicina y la historia). Visto así, la tesis de Ehrenberg resulta problemática.

⁸⁴⁰ Versenyi, 1974, 227.

tragedia tiene que ver con la postura que adopta el poeta frente al conocimiento y, con ello, frente a su propio siglo.

3.1. El camino del saber

En esta tragedia Sófocles se hace eco de una tradición de pensamiento que enfatiza la distancia radical que separa al conocimiento humano del conocimiento divino. Así, por un lado tenemos la sentencia de Jenófanes que afirma: “Pues los dioses no revelaron desde un comienzo todas las cosas a los mortales, sino que éstos, buscando, con el tiempo descubren lo mejor” (DK21B18). Como se verá enseguida, la tríada compuesta por la búsqueda, el descubrimiento y el tiempo⁸⁴¹ son las características distintivas de la forma específicamente humana de saber. Por otro lado puede traerse a colación la sentencia de Alcmeón de Crotona: “Acerca de las cosas invisibles, acerca de las cosas mortales, los dioses tienen un conocimiento claro; pero para los hombres [sólo existe la posibilidad de] juzgar a partir de signos.” De nuevo aquí aparece un elemento que, como se verá inmediatamente, es también específico de la forma humana de conocer: la interpretación de signos. Así, el conocimiento humano, que necesita tiempo y un método para alcanzar su objetivo, se diferencia de manera radical del conocimiento divino o de la revelación, que no necesita signos porque se da de forma inmediata. En la presente tragedia también se representan estas dos formas de conocimiento enfrentadas e irreconciliables por más que se refieran a una misma (y única) verdad: así, en el primer estásimo el coro se debate entre dos opciones que le parecen igualmente merecedoras de respeto pero que se oponen entre sí, a saber la sabiduría de Tiresias y la de Edipo, y expresa explícitamente

⁸⁴¹ La inclusión del tiempo tiene que ver con la idea del trabajo que supone el descubrimiento de la verdad pero también con la idea de “acumulación” de los saberes.

esta confrontación en términos de una contraposición entre dos formas de *sophia* (501-2).⁸⁴²

Edipo es quien mejor representa la forma humana de buscar, desde la más elemental ignorancia, el conocimiento de la verdad. De hecho, si Edipo es un personaje profundamente paradójico es, como se ha dicho ya, precisamente porque en él conviven una habilidad insuperable para perseguir la verdad y dominar diferentes saberes con la más íntima ignorancia, a saber, la ignorancia relativa a su propia identidad. Aunque esta curiosa conjunción de una poderosa inteligencia y una ignorancia básica ha llamado la atención de la mayoría de los comentaristas de la obra de Sófocles, creo que no se ha subrayado lo suficiente el hecho de que, justo porque Edipo es el más ignorante de los hombres de su tiempo, es también quien mejor representa esa forma de conocimiento cuya clave reside en el proceso por el que la verdad se abre camino. Si Edipo es, como trataré de mostrar, la figura más representativa de los procedimientos humanos de obtención de conocimiento, es necesario que parta de una situación de ignorancia elemental para llegar, a través de su propia investigación, a destapar completamente la verdad. Y no sólo eso: es necesario que, como Sócrates, llegue a reconocer su propia ignorancia para ponerse en disposición de subsanarla.⁸⁴³

Así pues uno de los rasgos que caracteriza al saber humano frente al saber de los dioses o de origen divino es que su éxito depende del procedimiento, es decir, del camino o método por el que el sujeto de conocimiento llega a la verdad. El descubrimiento de la verdad requiere seguir un proceso y, por tanto, la verdad se hace manifiesta a través de diferentes etapas que se suceden en el tiempo. La verdad no se revela de una vez y para siempre, sino que está al final de un camino que, por otra parte, no se puede determinar si es correcto sino al final del propio

⁸⁴² Se podría decir que la tragedia es un “laboratorio” donde analiza la resistencia y la crisis de los saberes (Vegetti, 1983, 23).

⁸⁴³ Así afirma él mismo, irónicamente, ante Creonte: “yo, Edipo, el que nada sabía” (*ho meden eidos Oedipus*, 397), aunque en este momento todavía es quien *cree* que sabe pero que en realidad no sabe (justo lo contrario de lo que el ironista Sócrates pretendía: no hacerse la ilusión de que sabía siendo en realidad un ignorante).

proceso. De ahí que Edipo emprenda un camino falso, el del complot, que será abandonado cuando encuentre otro camino más practicable, el de su culpabilidad. Porque, también a diferencia del conocimiento de origen divino, las formas humanas de conocimiento no son infalibles. Esta concepción del saber como el resultado de una andadura subyace a algunas de las metáforas mejor logradas de la obra.⁸⁴⁴

Edipo, al igual que Tucídides, Anaxágoras o el propio Sócrates, inquiere, indaga metódicamente y se deja guiar por indicios. Es sin lugar a dudas el personaje que más preguntas hace a lo largo de todo el drama y, posiblemente, el que más preguntas haga de todos los personajes de las tragedias conservadas.⁸⁴⁵ Se muestra extrañado (incluso un poco escandalizado) por el hecho de que los tebanos no hubieran investigado la muerte de Layo antes de su llegada (128ss) y su propósito es, en todo momento, arrojar luz sobre las cosas (132ss, 1059). Constituye, pues, el paradigma del hombre racional. Ya en Píndaro (*Pítica* IV, 263) Edipo aparece relacionado con la *sophia*, y en esta tragedia sofóclea representará el emblema de la *gnome* (356ss), pues es quien sabe más que los demás (359).⁸⁴⁶ Como héroe trágico que no se deja convencer por advertencias ni amenazas para renunciar a su propósito⁸⁴⁷, lo que hace verdaderamente trágico el

⁸⁴⁴ En el verso 67 Edipo afirma haber recorrido muchos caminos en el curso de sus pensamientos. En 341-2 Tiresias y Edipo se sirven también de una imagen de movimiento para referirse a las verdades que habrán de “llegar”. Finalmente, en 787-8 Edipo inicia su investigación sobre sus orígenes poniéndose en marcha hacia Delfos.

⁸⁴⁵ Así le increpa Tiresias: “¿por qué me inquieres en vano?” (*ti tant’allos elencheis*, 332-3). La práctica del interrogatorio es la más habitual en Edipo: en la obra interroga a Creonte, a Tiresias, a Yocasta, al mensajero y al pastor. Otras alusiones a la práctica del interrogatorio aparece en 603 y 783.

⁸⁴⁶ Interesantes observaciones sobre la inteligencia (la *gnome*) de Edipo como su cualidad definitoria aparecen en Dodds, 1973, 76-78. La *gnome* también es la cualidad propia del buen médico (*Medicina Antigua*, I, 12, 15). Por otra parte, el coro le atribuye *sophia* (500) y lo denomina sabio (*sophos*, 509).

⁸⁴⁷ En palabras del propio Knox (1957, 15), “una vez concebida [su acción] no se arredra por miedo o vacilación; se anticipa al consejo, la aprobación o el disenso”. De modo que Edipo encaja, como Antígona, Áyax o Filoctetes, en el temperamento del héroe trágico “que, sin el apoyo de los dioses y enfrentado a la oposición humana, toma una decisión que brota de la capa

temperamento de Edipo es ante todo su voluntad de saber, de saber más, de llegar hasta el fondo de las cosas (359, 1059, 1076ss, 1084ss).⁸⁴⁸ Edipo se propone llegar hasta las últimas consecuencias de su investigación, y alcanzar la verdad a cualquier coste.⁸⁴⁹ Sitúa, pues, su compromiso con la verdad por encima de la seguridad y la felicidad personal.⁸⁵⁰ Y esta voluntad de saber está indisociablemente unida a una orgullosa (y justificada) confianza en su propia habilidad intelectual: de ahí la seguridad con que Edipo se vuelca en la curación de la ciudad, que pasa por el descubrimiento del asesino, y que pasa también a la postre por desvelar su identidad.

Algunas de las virtudes epistémicas que se le pueden atribuir guardan una estrecha relación con las que estaban presentes en otros saberes que se desarrollaron, y con un alto grado de autoconciencia, a lo largo del siglo quinto: me refiero, en especial, a la medicina y la historia. Así, el episodio que da inicio a este drama epistémico es la peste que está asolando Tebas. Un grupo de ciudadanos se presenta ante Edipo en actitud suplicante, apelando a su calidad de hombre experimentado (*empeiros*, 44), para que resuelva la crisis. Edipo, pues, manifiesta su resolución a buscar (*skopeo*) y encontrar (*heurisko*) el remedio (*iasis*, 68) que ponga fin a los sufrimientos de los tebanos.⁸⁵¹ Así, ya en su primera aparición Edipo se presenta como un médico de la ciudad. Y como médico de la ciudad, el primer paso que da Edipo, la consulta al dios délfico, trae consigo una segunda prueba intelectual: descubrir al asesino de Layo, que es la causa de la corrupción (*miasma*) de la ciudad. De modo que para sanar a la población Edipo

más profunda de su naturaleza individual ... y después ciega, feroz, heroicamente la mantiene incluso llegando a su autodestrucción” (Knox, 1964, 8).

⁸⁴⁸ Más adelante se indagará hasta qué punto esta voluntad de saber es inseparable de una voluntad de poder.

⁸⁴⁹ Compárese con la renuncia de Deyanira a saber más sobre el antídoto hasta que es demasiado tarde.

⁸⁵⁰ Hull, 1993, 286.

⁸⁵¹ Sobre la especialización semántica de los términos *skopeo* y *heurisko* en relación con las *technai* véase Ugolini, 2000, 166.

tendrá que emprender una reconstrucción *histórica*, es decir, una investigación que se propone establecer cuáles fueron los hechos del pasado. Así, Edipo pasa de ser el rey-médico a ser un rey-juez⁸⁵², y ambas funciones van a desempeñar un papel elemental en la inversión irónica del drama: pues como médico, Edipo se descubrirá a si mismo causa de la enfermedad; como juez, se descubrirá él mismo culpable.

Tanto en su condición de médico como en su papel de juez, funciones ambas que exigen un dominio intelectual superior al del resto de sus conciudadanos, Edipo debe ajustarse a un determinado paradigma de adquisición de conocimiento. El fin de la investigación es el descubrimiento (*heuresis*, 68, 108), y para que la búsqueda tenga resultados fiables ésta no puede proceder de forma azarosa: es preciso que se desarrolle a partir de principios (*ex hyparches*, 120⁸⁵³, 132) y siguiendo un determinado camino o recorrido (*hodos*). Esos principios son los signos o indicios *visibles* de procedimientos que, por haber ocurrido en el pasado, ahora son *invisibles*.⁸⁵⁴ Se trata, pues, de lo que podría denominarse un *método semiótico*.⁸⁵⁵ Es curioso cómo esta forma de exponer el proceso de conocimiento cuadra con la sentencia de Demócrito, según el cual el criterio “para la captación de lo invisible [son] los fenómenos...” (DK68A111) y con la de Anaxágoras (DK59B21a): “Las cosas que aparecen son un vislumbramiento de cosas no-patentes” (*opsis adelon ta phainomena*).⁸⁵⁶ De ese modo, el descubrimiento

⁸⁵² Ugolini, 1987, 23.

⁸⁵³ Compárese 420 con *Electra*, 415-6: “con frecuencia pocas palabras han hecho prosperar o fracasar grandemente a los mortales”.

⁸⁵⁴ Así, Edipo sostiene que no es posible que con los signos que tiene no descubra su origen (*ouk an genoito toutb'hopos ego labon semeia toiaut' ou phano toumon genos*, 1058)

⁸⁵⁵ Ugolini, 1987, 27.

⁸⁵⁶ De aquí (véase también DK59A96: “Anaxágoras, Demócrito, etc., ... dicen que las sensaciones son engañosas”) Sexto Empírico deducirá que la *aisthesis* es insuficiente como criterio de conocimiento, pero tanto esta sentencia como la propia práctica científica de Anaxágoras se corresponderían mejor con una epistemología de corte empirista (especialmente

se entiende como revelación o como iluminación, es decir, como la acción de poner de manifiesto algo que estaba oculto (*phano*, 132, 1058) o alcanzar una clara visión (*idein*, 1058) por la que se produzca el saber (*mathesis*, 120, 284ss, 1077) y la certeza (*saphes*).

Esta metodología de corte empirista que se ha descrito, cuyo signo principal es la confianza depositada en la información veraz aunque falible de los sentidos, se corresponde en buena medida con la que se estaba desarrollando a lo largo del siglo quinto en Atenas en medicina y en historia, ya sea en la práctica efectiva de estas ciencias, ya en la reflexión que éstas emprenden sobre sí mismas y sus propias convenciones metodológicas.⁸⁵⁷ Así, se podría decir que Edipo destruye la Esfinge del mismo modo en que Tucídides arroja el mito de la historia, o los médicos de la corriente hipocrática excluyen de las causas de enfermedad el castigo divino.⁸⁵⁸ Bien es verdad que poco se sabe del interés de Sófocles por la medicina de su tiempo aparte de que se encargó de custodiar la estatua de Asclepios durante el año 421; pero esto no dice gran cosa respecto de su interés por la medicina *empírica*.⁸⁵⁹ Por otra parte, los conceptos que se utilizan generalmente para referirse a la enfermedad, *nosos* y *mania*, en las tragedias de Sófocles aparecen numerosas veces como metáforas de males en general y en muchas ocasiones en relación directa con la acción (posiblemente justiciera) de algún dios (*theia mania*, *theia nosos*). No obstante, tanto el personaje de Edipo como los escritores de la tradición hipocrática comparten sin duda una afirmación optimista del conocimiento y su confianza en la *aisthesis* como medio

en lo que atañe a sus escritos sobre astronomía, donde infiere lo “velado” a partir de “fenómenos” visibles) y no tanto con el escepticismo que le atribuye Sexto.

⁸⁵⁷ Sobre la medicina del siglo quinto véase especialmente Vegetti, 1967 y 1996, Lloyd, 1993, 146-69 y Sassi, 2001, 140-60. Sobre la historiografía véase Sassi, 2001, 100-5.

⁸⁵⁸ Si bien la derrota de la Esfinge suele acercar a Edipo no tanto a los intelectuales del siglo quinto cuanto a los héroes civilizadores de la mitología, famosos a su vez por derrotar otros monstruos (por su fuerza y su valor más bien que por su inteligencia); es el caso, p.ej., de Heracles y de Teseo; cfr. Cameron, 1968, 21 y Segal, 1981, 214.

⁸⁵⁹ En realidad, este hecho nos informa especialmente del interés de Sófocles en los héroes y los cultos locales (Nilsson, 1941, 712, n.2).

para alcanzar las verdades escondidas; y Edipo, además, confía en estas disposiciones precisamente para encontrar un remedio (*iasis*) a los males (al *loimos* o azote divino⁸⁶⁰) de la ciudad. Edipo observa, clasifica, emite diagnosis y conjeturas⁸⁶¹ y trata de paliar las enfermedades de la ciudad. Así, la metodología de Edipo se caracteriza, como se ha visto, por la observación de los fenómenos, la búsqueda de indicios⁸⁶² y la inferencia o conjetura⁸⁶³ a partir de los mismos.⁸⁶⁴ Como decía, esta forma de proceder se acerca mucho a la que se practicaba en la medicina del tiempo de Sófocles, y llama la atención la recurrencia de términos que eran usuales en la medicina de la época.⁸⁶⁵ Así, en la *Medicina Antigua* (I, 11), la *techne* médica se define como un saber que se basa en la dualidad buscar/descubrir (*eskepto/heureto*), que persigue la certeza (*eidenai to saphes*, I, 21) y el saber riguroso o con criterio (*to akribes*, IX, 21), basándose en las percepciones sensoriales (*somatos aisthesin*, IX, 22). Además, en la *Medicina Antigua* el proceso de descubrimiento (*heuresis*) aparece caracterizado de forma persistente mediante la misma metáfora del camino o el recorrido (*hodos*) que debe seguir el investigador

⁸⁶⁰ Sobre el *loimos* como azote divino (mejor que como “epidemia”, pues sus efectos son más amplios –pues afectan a la fecundidad de las mujeres, del campo y los animales-) véase Delcourt, 1938, 6ss. No se puede dejar de mencionar la inspiración que puede haber ejercido sobre Sófocles la epidemia que consumió Atenas (y que costó la vida a Pericles) al principio de la guerra del Peloponeso (cfr. Tuc., II, 47-54). En la tragedia, la peste desempeña una función dramática obvia pues constituye el principal acicate para que Edipo prosiga en su investigación. También cumple una función *irónica*, pues permite a Edipo ser a la vez médico y enfermedad, salvador y contaminante de la ciudad.

⁸⁶¹ El tipo de razonamientos de Edipo podrían coincidir con lo que Peirce denominó “abducción”; véase Pérez de Tudela, 2000, 40-1.

⁸⁶² Algunos de los términos que aparecen a lo largo de la obra y que pueden traducirse por “signo” o “indicios” son los siguientes: *syntoma*, *semeia*, *symbola*, *tekhmeria*, *ichna* o en su forma verbal, *ichneuo*, “seguir el rastro”.

⁸⁶³ En griego *tekmarisis* o *tekmarseo*; Edipo la utiliza en numerosas ocasiones (108ss, 220ss, 1058ss) y Yocasta en dos (707-710, 915-7).

⁸⁶⁴ Cfr. 120: “una sola cosa podría proporcionarnos el conocimiento de muchas, si consiguiéramos un pequeño principio de esperanza”. Yocasta se refiere a esta capacidad de Edipo como la de “extraer lo nuevo de lo viejo” (915-6).

⁸⁶⁵ P.ej. *nostos*, *nosema*, *iasis* o *alke*.

a partir de un determinado principio (*arche*). También en el *Pronóstico* se afirma que es preciso proceder a partir de los signos, es decir, conocer los signos (*tekmairesthai toisi semeiosi*, 24; *ta semeia ekmanthonta*, 25). Y no son menos llamativas las correspondencias que la epistemología de Edipo establece con la investigación histórica iniciada por Heródoto y Tucídides:⁸⁶⁶ así como Heródoto infiere cuál fue el curso del Nilo observando el paisaje actual (II, 33, 2), Tucídides conjetura (*tekmairomenos*) la importancia y la duración de la guerra del Peloponeso a partir de indicios (*ek de tekmerion...skopounti moi*, Tuc., I, 1) y, especialmente, a partir de los indicios más evidentes (*ek ton epiphanestaton semeion*, Tuc., I, 21). Finalmente, la acción de indagar es nombrada a veces por Edipo con el verbo *historeo* (578, 1150, 1156; y relacionado con *horan*, “visión”, 1484ss), que recuerda muy de cerca la práctica historiadora de Heródoto.⁸⁶⁷

Se ha señalado frecuentemente la relación que guarda la práctica gnoseológica de Edipo con las matemáticas.⁸⁶⁸ En este sentido, conviene destacar su frecuente uso de medidas y procedimientos de cálculo; Edipo maneja de forma sistemática, si bien también problemática, el concepto matemático de igualdad⁸⁶⁹ (*isos*, 31, 53, 61), se muestra siempre preocupado por medir y, especialmente, por medir el tiempo (73ss, 84, 558ss, 564, 735, 795). No obstante, en ese sentido hay que recordar que su principal error tiene que ver precisamente con una fallida

⁸⁶⁶ Ste Croix (1977, 135) bromea sobre el dictum de Cicerón (*Leyes*, I 1, 5), según el cual Heródoto fue el padre de la historia, señalando que acierta porque la historia como tal empezó en la siguiente generación, esto es con Tucídides. Aunque añade que se trata de una “broma pobre”, porque “Herodoto fue sin duda el primer historiador de verdad”. Sobre la aparición de explicaciones historiográficas en Heródoto véase Sassi, 2001, 101-5.

⁸⁶⁷ Es muy frecuente la aparición de este verbo y otros derivados en Heródoto: cfr. I, 61, 2; II, 29 1; 34, 1; 44, 5; 99, 1; 118, 1; II, 119, 3; VII, 96, 1. Al respecto puede verse, precisamente, el artículo de Ste.Croix recién citado (1977).

⁸⁶⁸ Knox (1957, 147ss y 251 n.141) suministra numerosos ejemplos; puede verse también Knox, 1989, 52.

⁸⁶⁹ Vernant (2000, 127-8) ofrece una interpretación política de esta relación problemática de Edipo con la igualdad: Edipo es, no en vano, el personaje que tiene que ser expulsado de la *polis* democrática por situarse bien por encima, bien por debajo de ella. Ver también Segal, 1981, 213-4.

concepción del tiempo como algo lineal e inteligible, como una herramienta con la que puede contar: en realidad, todo lo que Edipo teme que vaya a ocurrir en el futuro es algo que ha ocurrido ya.⁸⁷⁰

La idea de que los signos son indicios que pueden conducir al investigador a descubrir la realidad de la que son fenómenos introduce, por un lado, una diferencia epistemológica elemental entre apariencia y realidad.⁸⁷¹ Esta distinción, como la que se da entre luz y oscuridad, estará presente de forma casi obsesiva a lo largo de todo el drama.⁸⁷² Así, para Reinhardt, se trata de la tragedia “de la apariencia”, y Heidegger ve en ella una alegoría del espíritu de desocultación griego: “el camino que va desde aquel brillante comienzo hasta el horroroso final es una sola lucha entre el parecer (ocultamiento y disimulo) y el desocultamiento (el ser)”.⁸⁷³ Pero, por otro lado, la idea del componente informativo de los signos también permite incidir en el valor epistémico que adquiere la sensibilidad o percepción (*aisthesis*) por medio de la cual se perciben esos signos que son el hilo de Ariadna del conocimiento. Así, el procedimiento por el que Edipo busca la verdad es de tipo empirista: se basa, bien es cierto, en la diferencia entre “lo que se percibe” y “lo que (realmente) es”, pero también se basa, y esto es lo

⁸⁷⁰ Segal, 1981, 228ss.

⁸⁷¹ Como se verá a continuación, no es preciso presuponer que esta diferencia epistemológica sea un subproducto de una diferencia más profunda, de índole metafísico: es decir, la distinción entre realidad y apariencia es compatible con una concepción monista del mundo y no lleva, por tanto, de forma necesaria al platonismo. Es posible que la enorme influencia del platonismo en nuestro pensamiento nos lleve en ocasiones a prejuzgar platónicamente el pensamiento anterior a Platón.

⁸⁷² Kirkwood (1958, 124) llama la atención sobre el contraste de conceptos como los de apariencia y realidad o velado y desvelado como elementos que configuran la personalidad y la voluntad de los personajes: así, Edipo se caracteriza por buscar la verdad mientras que todos los demás tratan de escondérsela. En cuanto al contraste luz/oscuridad como *leitmotiv* de la obra, véase Gigante, 1987, 67-8. Tanto Edipo como Tiresias reúnen una doble dimensión de luz y oscuridad. Tiresias, aunque vive en una noche constante (374-5), es servidor de Apolo, dios de la luz y de la verdad y, por eso, puede desvelarlo todo o llevarlo todo a la luz. Edipo, ciego ante su propia desgracia (367) pero que se esfuerza por sacarlo todo a la luz (132, 146), cuando consigue revelarlo lo que hace es despedirse para siempre de la luz (1182) y cegarse (cfr. esp. 419).

⁸⁷³ Heidegger, 1956, 140.

importante, en una confianza elemental y sostenida en “lo que se percibe” tal como se percibe, y en su capacidad para informar de forma fiable de lo que es su causa no percibida y probablemente no perceptible. Para poder ver lo que está más allá de las apariencias, para ver las causas de las que los signos constituyen indicios, es preciso en primer lugar confiar en esos signos que se presentan a los sentidos. La diferencia entre apariencia y realidad no es, pues, una diferencia metafísica sino de grado: de grado de desocultamiento, por así decir. Las apariencias pueden ser falsas, pero en general no lo son y permiten descubrir algo que está oculto a la *aisthesis*. La falta de *aisthesis*, sin embargo, significa para Edipo una auténtica incapacidad que afecta al *nous*, incapacitando pues a quien la sufre para el conocimiento.⁸⁷⁴ Así, la sensibilidad perceptiva y, fundamentalmente, la visión se constituyen como las principales herramientas del conocimiento. Por ello, Creonte esgrime contra Edipo sus mismos argumentos e insiste en que debe hacer visible la conspiración (525-6) de la que se le acusa, pues hasta el momento Edipo sólo puede basarse en sus razonamientos para formular sus acusaciones contra Creonte (532-5). El Coro se une a Creonte al reprocharle a Edipo que proclame la supuesta conspiración en lugar de hacerla visible (608, 657, 702). Por su parte, Edipo insistirá primero en hacer visible al asesino (754, 846) y después en la necesidad de sacar a la luz sus orígenes (1059, 1063, 1065), en revelar al marido de su madre y al asesino de su padre (792, 1011). En esta idea que subyace a toda la obra según la cual lo real es lo que puede hacerse visible, los oráculos también son interpretados como aquellos que sacan a la luz las cosas (77, 474, 106, 790, 1383), algo que también se aplica a las profecías de Tiresias (286, 390). De ahí que el gran error de Edipo es que *ve*, pero *no ve* (337-8, 367, 413), y por tanto *no sabe* (549-50, 745), algunas cosas elementales sobre sí mismo.

Todavía hay que añadir, sin embargo, una diferencia que será determinante a lo largo de todo el drama: la que se establece entre ilusión y sabiduría y que,

⁸⁷⁴ En 371-389 Edipo echa en cara al adivino su sordera y su ceguera y, por tanto, su ignorancia. Aristóteles también considera que la falta de un sentido (*aisthesis*) conlleva una incapacidad epistémica correspondiente al mismo (*An.Seg.*, I, 18).

muy a menudo, se confunde con otra dicotomía paralela pero no idéntica: *doxa* u opinión y *aletheia* o verdad. La ilusión, o la falsa creencia, está presente a lo largo de todo el drama y constituye, por así decir, el enemigo a combatir (o a desenmascarar). En este sentido, la ilusión se opondrá a la *aletheia* o verdad, pues desde el momento en que la verdad se hace manifiesta desaparece la ilusión. Pero no hay que identificar esa sabiduría humana de la que Edipo es emblema, y que podríamos denominar *doxa* (cfr. p.ej. 681, *dokesis*) por oposición a la *aletheia* que posee el adivino, con la *mera* ilusión o con una forma apagada de conocimiento.⁸⁷⁵ Por más que los procedimientos de Edipo se muestren falibles (pues se equivoca al suponer un complot), la suya no deja de ser una forma de conocimiento fiable y que en definitiva alcanza la misma verdad del adivino, por más que sea un conocimiento humano y, así, *doxástico*. El menosprecio de la *doxa* en tanto conocimiento fenoménico y de peor índole que el conocimiento intelectual es consecuencia de una tesis metafísica que, de momento, no se ha planteado aquí. En esta tragedia de Sófocles, los procedimientos propiamente humanos y basados en la estrecha interacción de percepción y conjetura racional se demuestran una vía confiable (que no infalible) de llegar a la verdad, pues ocurre que la verdad a la que llega Edipo es la misma verdad que venía revelando Tiresias desde el principio de la obra. En definitiva, Edipo confía en una investigación empírica y semiológica, una investigación que considera es la única vía para acceder al conocimiento.

El conocimiento se concibe así como una acumulación de saberes que se adquieren a lo largo del tiempo y poseen además una irreductible dimensión cívica. Dicha dimensión cívica tiene que ver con el aspecto público que caracteriza esta forma humana de conocer en la que Edipo es un experto: los

⁸⁷⁵ La interpretación que aquí propongo se distancia en parte de otras interpretaciones también epistémicas pero que se han denominado parmenideas (véase p.ej. Reinhardt, 1971, 137-181; Bowra, 1944, 162-211 y Champlin, 1969). Desde mi punto de vista Edipo, efectivamente, se mueve en la vía de la sensibilidad y de la equivocación, pero no creo que esta vía *sea* equivocada: es la única en la que puede moverse y, como prueba la obra, da muy buenos resultados.

signos que se presentan al investigador se manifiestan públicamente y están a la vista de todos por igual, y la sensibilidad, principal herramienta del investigador, es también una facultad que comparten todos los seres humanos (salvo casos excepcionales: ciegos, sordos, etc.). La conjetura a partir de los signos es pues un ejercicio que está a disposición de cualquiera: de hecho, como se verá a continuación, todos cuantos siguen a Edipo en su investigación (el Coro, Yocasta, el mensajero e incluso el público y el lector) llegan a la verdad en el mismo instante en que llega Edipo y por medio del mismo procedimiento, siguiendo su mismo camino: el interrogatorio públicamente sostenido, la rememoración también realizada en público y, finalmente, una serie de identificaciones o reconocimientos que también se desenvuelven ante la vista de los demás. La importancia de la rememoración llama la atención, también, sobre el valor de la memoria y su importante función en la construcción del saber. De hecho, todo el mito de Edipo se recupera en la obra a partir de reminiscencias de los pastores.⁸⁷⁶

Los primeros datos sobre el asesinato de Layo se extraen de algunos interrogatorios tentativos que todo el mundo presencia: en primer lugar Edipo pregunta a Creonte sobre las circunstancias del crimen y éste cuenta el relato del único y por el momento desaparecido testigo del crimen; en segundo lugar Edipo interroga a Tiresias que, aunque revela la verdad, no es creído debido en parte a distorsiones comunicativas⁸⁷⁷ y, en parte, a la escasa verosimilitud de lo que dice; el siguiente interrogatorio sobre las circunstancias de la muerte de Layo se dirige a Yocasta, pero Edipo, que inicia este nuevo interrogatorio al rememorar a partir de la confesión de Yocasta un episodio de su propia vida, se propone por medio de sus preguntas identificar (o descartar esta identificación) a la víctima de su propio crimen con Layo. Por su parte Edipo rememora y reconoce en los rasgos y circunstancias de la muerte de Layo el asesinato que él mismo protagonizó en

⁸⁷⁶ Paduano, 1986, 22.

⁸⁷⁷ Edipo está muy encolerizado y en esas condiciones es muy difícil escuchar a nadie.

un cruce de caminos, pero todavía queda que el pastor de Layo, el único testigo del acontecimiento, lo identifique a él a su vez, de modo que las dos piezas encajen en un relato coherente de los hechos. Este reconocimiento de Edipo como asesino de Layo no llega a hacerse explícito en ningún momento de la obra, pero puede darse por supuesto dado el convencimiento de Edipo y del resto de los personajes.⁸⁷⁸

En cuanto a la identidad de Edipo, de nuevo la verdad se abre paso por medio de interrogatorios, de la rememoración y del examen de los signos. El mensajero, que conoce a Edipo de cuando vivía en Corinto, le revela que él mismo lo entregó a sus padres adoptivos habiéndolo tomado de un servidor de la casa de Layo. El mensajero es pues un informador privilegiado pues es testigo de las circunstancias en que Edipo llegó a la casa real de Corinto y que el propio Edipo no podía recordar. La información del mensajero, por inverosímil que resultara, es creída porque aporta una prueba evidente de la noticia: los padres de Edipo perforaron sus tobillos para dificultar la supervivencia del bebé. Así, sus cicatrices y su propio nombre son signos de algo que no es visible porque pertenece al pasado, y por eso las cicatrices vienen a testificar (*martyresein*, 1032) la verdad del relato del mensajero. Además, el relato del mensajero promete una confirmación ulterior: hay otro testigo, el pastor de la casa de Layo que le entregó el infante, que puede confirmar el relato del mensajero y, sobre todo, suministrar la parte de información que falta: de quién es hijo Edipo. El pastor de Layo y el mensajero de Corinto intercambian recuerdos de forma que el primero termina reconociendo en el segundo al receptor del infante y, al encajar sus recuerdos comunes, la identificación mutua de los pastores desvela finalmente la identidad de Edipo. Al contrario de lo que ocurre en la revelación de Tiresias, la

⁸⁷⁸ Creo que si no se produce tal identificación es porque la atención del drama se dirige al desvelamiento de la identidad de Edipo, y esto no es tanto un defecto de la trama cuanto una virtud de su estructura dramática. En la representación de la obra en el teatro este tipo de “errores” pasan desapercibidos, de modo que el poeta puede permitirse jugar con nuestra atención (y economizarla, sobre todo) sin cuidarse de la meticulosidad de los posteriores lectores de la obra.

rememoración conjunta de los pastores, su identificación recíproca y la muestra de signos visibles de cuanto dicen hace evidente y, por tanto, creíble lo que hasta entonces era manifiestamente inverosímil.

Esta dimensión pública del conocimiento, así como la idea que subyace a la obra de que el conocimiento y la opinión se construyen públicamente⁸⁷⁹, permite aproximar la figura de Edipo a los líderes democráticos, y sus procedimientos públicos de revelar la verdad a las instituciones democráticas más elementales: la asamblea, el ágora y los tribunales. De ese modo, en la obra se mencionan dos formas aceptables de acceder al conocimiento: una vía directa, la contemplación en primera persona de un determinado acontecimiento, y una vía indirecta, el conocimiento “de oídas” de cierto hecho.⁸⁸⁰ En el primer caso, el sujeto de conocimiento confía en su percepción, mientras que en el segundo caso confía sobre todo en el testimonio y en las instituciones que puedan avalarlo. El saber se produce como consecuencia de haber empleado ambas vías de forma correcta, de modo que el saber sólo puede adquirirse públicamente y en circunstancias adecuadas de confianza. Curiosamente, los personajes que cuyos fragmentos de conocimiento deben encajar para que salga a la luz la verdad son personajes serviles: un mensajero, antiguo pastor, y el pastor de Layo. Así, la verdad se abre paso desde un lugar insospechado: no desde la voz autoritaria del adivino sino a partir de los recuerdos intercambiados por dos esclavos. Foucault

⁸⁷⁹ En la obra hay dos momentos en los que se explora esta dimensión pública de la opinión: al principio de la obra, Creonte, que trae noticia de Delfos, sugiere a Edipo la posibilidad de transmitirle los resultados de la consulta en privado, a lo que Edipo responde que el asunto es de interés público y que, por tanto, ha de ser de conocimiento público (91-2). Más adelante Yocasta, aunque equivocadamente, sostiene que el pastor no puede desmentir su viejo testimonio relativo a la cantidad de atacantes de Layo pues ya todos lo han oído y lo conservan en sus memorias (848-58).

⁸⁸⁰ Edipo, que aspira a ser un buen conocedor, prefiere contemplar por sí mismo cuanto sucede (cfr. 6-7, 15, 22), pero no siempre puede actuar así: p.ej., salvó a los tebanos de la Esfinge “sin haber visto nada” (37-8), sólo tiene un conocimiento indirecto aunque veraz de Layo (105) y llega a la verdad sobre su pasado escuchando los relatos de diferentes personajes. Otras alusiones a estas dos vías de conocimiento como igualmente válidas y confiables aparecen en 43 y 704.

ha llamado la atención sobre esta forma de construir la verdad en *Edipo rey* encajando piezas o fragmentos que están en manos de diferentes personas, y de ello concluye que quien tiene el saber (o la facultad de distribuir las porciones de verdad) tiene el poder.⁸⁸¹ No obstante, lo que parece más bien colegirse de esta obra es que sólo los que no tienen poder tienen determinado saber, un saber que además quienes tienen el poder quieren obtener a toda costa, incluso mediante tortura. Pero el saber de estos personajes serviles se parece más al de Tiresias que al de Edipo, al menos en un aspecto: ellos conocen la verdad de primera mano porque la han *visto*, han tenido un acceso directo, inmediato y gratuito a la verdad, de modo que la poseen sin haberla buscado. El pastor de Layo, como Tiresias, tenía ya toda la verdad desde el principio, y como Tiresias trató de ocultarla sin conseguirlo.

Así, junto al conocimiento directo y al conocimiento adquirido por medio de otros procedimientos epistémicos, en la obra aparece una tercera vía de acceder a la verdad, también ésta por contemplación directa, pero cuyo carácter eminentemente privado la excluye del intercambio público de opiniones y, por tanto, de la construcción pública del saber: la adivinación de Tiresias, que es una fuente estéril de conocimiento dado que las verdades que pronuncia nunca llegan, al ser escuchadas, a convertirse en creencias.

3.2. *La verdad revelada*

Como se decía, Edipo alcanza sus mayores logros aplicando un método de conocimiento basado en la confianza en la sensibilidad, en los testimonios y en los signos. Este es el único procedimiento que está al alcance de los hombres para alcanzar la verdad. A diferencia de esta conquista de la verdad por medio de la indagación, el conocimiento del adivino Tiresias se correspondería más bien con una forma de revelación. En la obra, Tiresias no es sólo un adivino (390, 500,

⁸⁸¹ Es curioso, aunque esto no lo señala Foucault, que Edipo invoque a Tiresias, en su papel de sabio, como aquel que todo lo distribuye (*oh panta nomon, Tiresias*, 300).

526, 705, 747) sino también y sobre todo un personaje sagrado (298, 556).⁸⁸² La verdad se le presenta sin que siga ningún procedimiento técnico para adquirirla. En realidad, la aprehensión de la verdad a partir de *indicios* está íntimamente vinculada inicialmente con el arte de la adivinación, pues el adivino sigue también una *metodología* que tiene su punto de partida en la experiencia sensible (mirar entrañas, escuchar a los pájaros).⁸⁸³ Pero este arte, estas pautas que sigue el adivino para aprehender la verdad, escapa al dominio de lo públicamente compartido: sólo el adivino *sabe cómo* llegar desde los indicios hasta la verdad, sólo él *sabe que y por qué* determinado vínculo entre los fenómenos y la realidad es correcto mientras que otro no lo es. Es decir, el arte que practica el adivino no se desarrolla en el espacio de las razones en el cual se desenvuelve el conocimiento humano (la *episteme*), y se puede hablar de una *metodología* y una *técnica* adivinatorias sólo por analogía con la metodología y la técnica propiamente humanas.⁸⁸⁴ El conocimiento de Tiresias es, así, un conocimiento de tipo sacral⁸⁸⁵ y, por eso,

⁸⁸² La intervención de Tiresias en el mito de Edipo parece ser otra innovación poética y como tal reviste gran interés. Hölderling (1980, 68-74) se ocupa de la figura de Tiresias en las tragedias de *Edipo rey* y *Antígona* y atribuye a su presencia un efecto de interrupción antirrítmica (*ib.*, 68-74).

⁸⁸³ Si hacemos caso de Platón (*Fedro*, 244b-d), existirían dos formas diferentes de ejercer la adivinación: una interna o por inspiración y otra externa o por “inducción”. En esta obra Tiresias no alude, como sí hace en *Antígona*, a ningún procedimiento externo de adivinación, de modo que su conocimiento de la verdad parece más bien inspirado, pero en dos ocasiones se le alude como ornitomante (310, 484) y Edipo, incrédulo e irónico ante la revelación de Tiresias, le pregunta de quién lo ha aprendido pues de su arte (*techne*) no proviene ese conocimiento (357). También Yocasta se refiere a la mántica como un arte (*techné*) del que nadie es capaz (709). En todo caso, ambas formas de adivinación, la inspirada y la inductiva, entrañan una privacidad irreductible que hace del adivino un personaje privilegiado en su saber y diferente de los demás ciudadanos (cfr. 328). Vegetti (1996) recoge un buen número de similitudes y diferencias entre los procedimientos adivinatorios “inductivos” y la práctica de la ciencia médica hipocrática. Es muy curioso, entonces, que uno de los significados que se han propuesto para el nombre de Tiresias sea “el que se deleita con los signos” (Graves, 2001, 543).

⁸⁸⁴ De hecho, es importante destacar que en la emergente epistemología antigua ya se busca un intento de demarcación entre lo que es objeto de la mántica y lo que toca a la medicina investigar: *Medicina antigua*, I, 16-18. Algunas críticas importantes al arte de la adivinación aparecen en Tuc., II, 17 y 54; *Sobre la enfermedad sagrada*, XXI; *Sobre la dieta en las enfermedades agudas*, 8; en la obra véase 388ss, 356ss, 977-983. Recuérdese también la disputa entre Creonte y Tiresias en *Antígona* y entre Agamenón y Calcante en *Iliada*, I, 106ss. Sobre la relación entre medicina y adivinación véase Sassi, 2001, 141-8.

gratuito: ningún coste de esfuerzo, ningún lapso de tiempo es requerido para alcanzar lo que, en su caso, es la verdad en estado puro (*aletheia*).⁸⁸⁶ De hecho, la visión divina de Tiresias es el regalo con que Atenea le compensa después de haberle cegado.⁸⁸⁷ Edipo, a diferencia de Tiresias, sólo se mueve, aunque demostrando una pericia única, a partir de indicios y procedimientos que *cualquiera* podría aprender y emplear a su vez. Así, frente al conocimiento empírico de Edipo, que busca claridad (*sapbes*, 1065, 1182) como resultado de la investigación, la *aletheia* de Tiresias (299, 356, 369) es inmediata, gratuita, innata o connatural (229) y fuerte –la verdad acaba imponiéndose (356, 369). Tiresias no investiga: entra en contacto directo con la verdad por medio de una forma contemplación mística.⁸⁸⁸ Por eso Tiresias lo sabe todo: hasta lo inefable (300-1) y lo terrible (316). Y su verdad es una verdad no aprendida sino inspirada: al igual que las Musas inspiran a los poetas por medio de un soplo divino, Tiresias recibe la verdad de Apolo como un don. Pero, a diferencia del poeta inspirado, Edipo necesita trabajar⁸⁸⁹ para descifrar los signos tras los que se esconde la verdad. El conocimiento de Tiresias es, además, un conocimiento exacto, tan directo como la contemplación directa de las cosas pero más fiable porque su visión no es susceptible de ser engañada: la mirada de Tiresias es igual que la de Apolo (284-6) y, aunque no puede ver los males de los tebanos, los conoce mejor que ellos mismos (300-4).

⁸⁸⁵ En un momento dado el Coro duda incluso de que Tiresias, quien después de todo es un mortal, posea la “visión panóptica” que, sin embargo, sí tiene, pues afirma (500ss) que sólo los dioses tienen conocimiento o visión transparente (*xynetoi, eidotes*).

⁸⁸⁶ El conocimiento de Tiresias evitaría a los economistas los problemas tan interesantes que genera que ellos llaman los “costes de adquisición de la información”.

⁸⁸⁷ Apolodoro, III, 6, 7 cuenta diversos relatos sobre el origen de la ceguera y el arte adivinatoria de Tiresias, pero en todas las versiones la ceguera viene ocasionada por los dioses. Sobre la inseparabilidad de la ceguera de Tiresias y su visión sobrenatural o de origen divino véase Barasch, 2003, 47-9.

⁸⁸⁸ Vernant, 1974.

⁸⁸⁹ La investigación histórica es laboriosa: para obtener la verdad a partir de los signos hace falta mucho esfuerzo (*ponos*, Tuc., I, 22; cfr. Segal, 1982, 138).

Entre la certeza o claridad que busca Edipo (*sapbes*) y la verdad que tiene Tiresias (*aletheia*) no hay diferencia ninguna: Edipo llega a conocer lo que Tiresias ya sabía. Sin embargo, entre las dos formas de saber no hay comunicación posible⁸⁹⁰: por eso, aunque Tiresias le ha revelado la verdad ya desde un principio, Edipo tiene que recorrer todo el camino de la investigación hasta llegar a la verdad por sus propios medios. Cuando Tiresias revela la verdad lo hace de forma completa y de una sola vez, pues la de Tiresias es una sabiduría absoluta o panóptica (300ss). Sin embargo, Edipo no alcanza a desentrañar el sentido de esa revelación, y descubre la verdad reconstruyendo fragmentos que se le presentan de forma escalonada. Así, el conocimiento sacral de Tiresias, al confrontarse con los procedimientos racionales de Edipo, causan una interrupción que asusta, desestabiliza, crea inseguridad en Edipo porque hace tambalear sus certezas. Las certezas de Edipo lo eran en el sentido de Wittgenstein en *Sobre la certeza*: en general nadie tiene ningún motivo para dudar de la propia identidad y, de tenerlo, éste debe ser muy poderoso y asentarse a su vez sobre otras muchas certezas. Por su parte, hasta el momento en que comienza su investigación Edipo no tenía ningún motivo para dudar de quién era, no tenía ningún “destructor relevante” de su concepción del mundo.⁸⁹¹ Pero al final de la obra termina reconociendo que él mismo es algo diferente de lo que *parecía ser*, por más que no tenía ninguna razón para dudar entre su apariencia y su realidad. La duda, pues, requiere un contexto razonable y, sobre todo, algunas certezas inamovibles. Tiresias no interviene en la obra para ofrecer su verdad sino para que la verdad remueva las certezas de Edipo, y para crear así miedo y confusión. Pero Edipo no obtiene con ello ninguna ayuda propiamente epistémica: la revelación de Tiresias no proporciona ningún indicio que pueda influir en la investigación de Edipo: no le muestra,

⁸⁹⁰ Esto también se refleja en la oposición entre el saber de Edipo, expresado en el verbo *lantano* (un saber que se opone al *lelethenai*) y la *aletheia*, el saber divino (Di Benedetto, 1983, 103ss; cfr. 246-8, 366ss, 415ss, 1325)

⁸⁹¹ Cohen, 1987.

como hace el mensajero, sus cicatrices en los tobillos como signo de su infantil tortura. El saber de Tiresias se expresa de forma ambigua, de modo que Edipo *llega* a la verdad pero no se sirve para ello de la inspiración del ciego: al final de la obra Edipo se dará cuenta de que, después de todo, Tiresias tenía razón, por más que él no le hubiera creído. La verdad de Tiresias es, pues, una verdad revelada (356, 358, 369), y por ello mismo no tiene ningún valor epistémico.

La forma de saber que representa Tiresias está relacionada con una forma de poder. Aunque al principio de la obra la autoridad religiosa (popular, por así decir) se dirige en primer lugar a Edipo y no a Tiresias, Tiresias es, al igual que Edipo, *anax* (284). Es merecedor de un respeto que el propio Edipo le profesa al dirigirse a él como suplicante y, por tanto, como una autoridad superior en cierto aspecto: al igual que el pueblo, en la persona del sacerdote de Zeus, se dirige a Edipo, Edipo suplica a Tiresias un remedio para la ciudad (300-3). Por otra parte, Tiresias se considera súbdito de Apolo, no de Edipo (410) y, sin embargo, no podría decirse que después de todo el ciego está más allá de la vida política, pues en la obra se hace sospechoso de participar en un complot contra Edipo. Tiresias, pues, tiene un saber marginal, pues su verdad es oída pero no escuchada y transformada en creencia, y ejerce a su vez un poder marginal: no se toma en serio la necesidad que Tebas tiene de su revelación, obsesionado como está por la suerte de Edipo, y se marcha sin que su profecía sea escuchada y sin que surta ningún efecto. En cierto modo, la posición de Tiresias en esta obra refleja en buena medida la paradoja del arte de la adivinación: si ha de funcionar como un órgano consultivo, las profecías han de moverse en el terreno de lo contingente y, si se excluye la idea de una necesidad inalterable que gobierne los asuntos humanos, la consulta misma al adivino forma parte de esa contingencia y pierde así buena parte de su autoridad; sin embargo, si para salvar la autoridad del oráculo se echa mano de en una concepción fuerte de la necesidad del orden del mundo, un orden del cual el adivino no es más que un intérprete, la consulta propiamente dicha pierde parte de su sentido porque *conocer* el futuro no permite

cambiarlo.⁸⁹² De ahí que las verdades de Tiresias, por más que lo sean, no tienen ninguna influencia sobre los acontecimientos.

Y esta postura marginal y ambigua en que se encuentran las verdades del adivino dentro de la sociedad refleja, a su vez, una competencia por el saber (y por el poder) cuya existencia es necesaria para que se den las condiciones en que la vida democrática tiene lugar. Pues efectivamente, nunca en el mundo griego los adivinos, ni ninguna otra figura, han acaparado el monopolio del saber. Ni siquiera en el mundo homérico, donde ocupan una posición ambigua entre poetas, médicos y sacerdotes⁸⁹³, ni mucho menos con la llegada de la ciudad y con ella el establecimiento de instituciones de esclarecimiento público (dialógico, retórico) de la verdad. Puesto que su contemplación de la verdad es plena, su conocimiento es absoluto e infalible, mientras que el conocimiento humano es tentativo y lento en su construcción. De ahí que el adivino, en posesión de la verdad absoluta, aspire a un control a su vez absoluto sobre los demás. Pero *nadie* en la *polis* puede aspirar a ese control y, por ello, el adivino tiene que ser un *apolis* o contentarse con una posición ambigua y marginal.⁸⁹⁴ Sólo algunas figuras profundamente antidemocráticas como Platón se han atrevido a promocionar políticamente a estos “maestros de la verdad” (en su caso se trataría del filósofo) que, en la *polis*, disputan su saber y compiten por el poder con filósofos, sofistas, historiadores, médicos, matemáticos y hasta artesanos o vendedores ambulantes.⁸⁹⁵

3.3. *El conocimiento puesto a prueba*

⁸⁹² Sobre esta paradoja puede leerse Vernant, 1974 (esp. 17ss).

⁸⁹³ Vernant, 1974, 12.

⁸⁹⁴ No es extraño que el adivino no estuviese plenamente integrado en el *oikos* homérico y que en la época clásica los oráculos tuvieran una vocación panhelénica (pero, por tanto, extra-política) y que sus consultas se discutiesen públicamente en la asamblea (*ib.*, 12-3).

⁸⁹⁵ Sobre la repartición democrática del saber político véase el mito de Protágoras en Platón, *Prot.*, 320d-324d. La expresión “maestros de la verdad” ha sido tomada de Detienne, 1983.

Si al final de la obra Edipo aparece derrotado, su derrota se debe precisamente a su éxito en la búsqueda de la verdad. A menudo se ha interpretado *Edipo rey* como una obra donde se enfrentan dos formas incompatibles pero concurrentes de conocimiento, el conocimiento científico y el oracular, y es este último el que al final de la obra sale victorioso.⁸⁹⁶ Desde mi punto de vista, aunque es cierto que estas dos formas de conocimiento se enfrentan y compiten, el final de la obra no muestra algo tan peregrino como la necesidad de prescindir de la investigación empírica y de confiarse sólo en la ciencia divina, la oracular. Es verdad que Edipo sucumbe al final de la obra, y con él quizás todo el racionalismo optimista de la Ilustración, pero no por razones epistémicas sino por razones de un orden más general, vital por así decirlo. Pues Edipo descubre la misma verdad que ocultaba el oráculo, la verdad de Apolo, de modo que sus procedimientos se muestran al menos epistemológicamente tan exitosos como los del adivino Tiresias. Lo que se muestra en la obra es más bien la insuficiencia del conocimiento, por certero y profundo que éste sea, para asegurar la felicidad. De modo que el éxito epistémico de Edipo y de sus procedimientos racionales muestra que Sófocles, en buena medida, renuncia al intelectualismo ético y desvincula la posesión de conocimiento del disfrute de la felicidad. Así, si en *Edipo rey* aparece una negación del conocimiento, ésta adquiere un carácter ético y sólo secundariamente epistemológico. Como se verá después, aquí residiría una importante diferencia entre el cuestionamiento del conocimiento que se respira en la obra de Sófocles y la escuela escéptica posterior, cuya negación del conocimiento es epistemológica y sólo secundariamente, si es que lo es, ética.

⁸⁹⁶ Ugolini (2000, 177-8) sostiene que “la línea racionalista se anota un fracaso total: se revela ineficaz, incapaz de correlacionar los datos, obstinada y vana”. Y prosigue afirmando que al final de la obra Creonte muestra la necesidad de restaurar el valor de oráculos en la toma de decisiones. De ese modo, Ugolini interpreta que Sófocles ha querido representar “la derrota de Edipo y del modelo cultural racionalista”. También Burkert (1991, 23) y Webster (1936, 23) interpretan que Sófocles quiere defender la fiabilidad de los oráculos, algo que formaba parte de las creencias religiosas comunes de la época.

4. Escepticismo, también ilustrado

4.1. *El original escepticismo de Edipo Rey*

La forma humana de conocer, que se opone por su naturaleza al conocimiento de índole divina, se ha demostrado completamente capaz de acceder a la verdad. Sin embargo, el camino de Edipo está jalonado de errores: en primer lugar, Edipo toma a personas extrañas por sus padres naturales; en segundo lugar, toma a sus verdaderos padres por extraños; comete sus dos grandes errores, incesto y parricidio, en completa ignorancia, y precisamente a causa de su ignorancia. Y todavía, en el curso de la investigación, comete un tercer error: confunde la revelación de Tiresias con una conjura y lanza terribles acusaciones sobre el adivino y su supuesto cómplice, Creonte. Estos son los grandes errores de Edipo, pero difícilmente se le podrá achacar ninguna responsabilidad por ellos. En general, nadie duda sin fuertes motivos de quiénes son sus padres: este tipo de creencias son, por así decir, nucleares, y difícilmente se sostendría nuestra confianza básica en el mundo si llegásemos a sospechar de este tipo de certezas. Y porque nuestra identidad familiar forma parte de nuestro trasfondo doxástico, nadie se imagina que ciertos desconocidos que se cruzan en el camino, lejos del propio hogar, sean sus padres verdaderos. Así, los dos errores fundamentales de Edipo que tienen lugar con anterioridad a que comience el drama son errores fácilmente comprensibles e imposibles de evitar. Por otra parte, las acusaciones de Tiresias son tan inverosímiles, mientras que la idea de un complot es tan razonable, que de nuevo la rapidez con que Edipo “urde” la trama sorprende por su aguda perspicacia, no sólo por lo grave de su error.⁸⁹⁷ Así, es

⁸⁹⁷ Tan es así que la tesis de Ahl (1991) estriba en que en realidad Edipo no ha cometido los terribles crímenes que él mismo se auto-convence que ha cometido, de resultas que la tragedia de Edipo no es más que una conjura exitosa (tan exitosa que ha despistado incluso a la mayor parte de los hermeneutas de la tragedia). En todo caso, las razones de Edipo son muy poderosas, y considera que esta hipótesis es evidente (*enphanos*, 534): nadie investigó el asesinato de Layo en su momento, la sabiduría de Tiresias se reveló ineficaz en la época de la esfinge y curiosamente ha sido Creonte quien ha vuelto de Delfos y quien ha mandado llamar al adivino.

posible leer la tragedia como un drama que no sólo afirma sino que también cuestiona la posibilidad de contar con algún conocimiento fiable, es decir, como una tragedia en cierto modo desencantada del propio movimiento ilustrado del que es heredera y en cuyo lenguaje se expresa. Pero esta forma de escepticismo que sugiere esta lectura del drama no parte, como espero mostrar ahora, de una desconfianza elemental frente a las apariencias o el engaño de los sentidos; por el contrario, si el lector de Edipo se encuentra incómodo en una posición dogmática será porque lo que muestran los errores de Edipo, del más inteligente de los hombres, es que de lo que hay que desconfiar es de la razón y de las certezas que es razonable mantener. Por así decir, será precisamente la propia “vocación de verdad” (según se expresa el propio Reinhardt, siguiendo a Nietzsche) lo que termina por arrojar una conclusión escéptica y, de ese modo, lo que tenemos es una inversión de la duda cartesiana: precisamente, el resultado de una buena deliberación (exhaustiva, apasionada y temeraria) sólo nos lleva a una fuerte defensa de la *doxa*.

4.2. Orígenes del escepticismo filosófico

El escepticismo pre-pirrónico, al menos tal como los propios pirrónicos lo vieron⁸⁹⁸, tiene su punto de partida en el pensamiento de Jenófanes y en su continuación por parte de la escuela eleática, que a su vez es continuada por la escuela atomista y finalmente por Protágoras.⁸⁹⁹ Las dudas relativas al “criterio”, es decir a la posibilidad de que exista un conocimiento seguro, suelen originarse

De hecho, la primera idea que se le ocurre a Edipo para explicar la muerte de Layo es una conjura política tramada además con dinero (124-5), idea que parece haberse ocurrido también a los tebanos (126). Por otra parte, la conjura política era algo con lo que el público ateniense estaba muy familiarizado, lo cual aumentaría la verosimilitud de la conjetura de Edipo.

⁸⁹⁸ Es más que posible que la lectura que hicieron los pirrónicos de la filosofía anterior a su escuela escéptica estuviese profundamente sesgada, de tal forma que se exageran los rasgos o las tendencias escépticas a conveniencia del intérprete en cuestión: véase al respecto Calvo, en Marrades y Sánchez Durá, 1994.

⁸⁹⁹ Sobre la fundación de la escuela de Elea por parte de Jenófanes véase Platón, *Sofista*, 242c-d, si bien aquí Platón no se referiría tanto a la propia escuela eleática cuanto a su doctrina más importante, a saber la unidad esencial de la realidad; véase Eggers Lan y Juliá, 1994, 277, n.5.

en una desconfianza elemental frente a la información suministrada por los sentidos: esto al menos es lo que ocurre en lo que podría llamarse “escepticismo de escuela”. Sin embargo, lo que en la tragedia de Edipo se pone de manifiesto es un tipo de escepticismo distinto, uno que tiene su punto de partida en la desconfianza no frente a los sentidos sino frente a la razón como la facultad constitutiva de la naturaleza humana: puesto que los razonamientos que Edipo realiza son válidos o cuanto menos razonables, y aun así le arrastran al error, lo que vuelve prácticamente imposible la postura dogmática no es el engaño de los sentidos o del mundo de las apariencias, sino la insuficiencia de la inteligencia (de la *gnome*) para moverse exitosamente por el mundo. De ahí que el escepticismo sea, en primer lugar, ético y, secundariamente, epistémico. Esta forma de escepticismo, aunque no nazca en una escuela propiamente dicha, puede vincularse con una tradición de reflexión y de cuestionamiento del conocimiento humano, pues la primera vez que aparece una corriente escéptica que se autoproclama como tal lo hace con argumentos diferentes y, como se venía diciendo, incluso invertidos. A continuación realizaré un pequeño repaso por las fuentes del pensamiento escéptico tratando de identificar algunos de los elementos que aparecen en la tragedia de Edipo, a saber, la divisoria entre conocimiento sensible e intelectual y entre conocimiento humano y divino. Finalmente trataré de subrayar la índole inversa de estas actitudes escépticas que cristalizan en la obra de Sófocles respecto del escepticismo como escuela filosófica que nace, propiamente dicha, ya en época helenística.

Siguiendo la estrategia hermenéutica de los propios pirrónicos, partiré del filósofo de Colofón para seguir con Parménides, Demócrito y, finalmente, Protágoras. Lo que con este breve resumen me propongo es llamar la atención sobre las primeras insinuaciones de actitudes escépticas en el pensamiento anterior al escepticismo de escuela, el escepticismo pirrónico. Actitudes éstas que poco tienen que ver con ese escepticismo y de las que sin duda se nutre el pensamiento de Sófocles.

Aunque es una interpretación que se aviene mal con la imagen que de él nos transmitió Aristóteles, la lectura escéptica de Jenófanes se basa prácticamente en un solo fragmento, a saber el DK21B34, que es el único que cita Sexto Empírico.⁹⁰⁰ En dicho texto Jenófanes niega que exista nadie que conozca la verdad respecto a los dioses pues, aun cuando alguien la dijera, no tendría ningún procedimiento para saber que era verdad cuanto decía, de modo que sólo existe opinión. Aunque es probable que esta postura de Jenófanes apunte a una dicotomía que también cobra gran importancia en la tragedia de Edipo, a saber la que existe entre el conocimiento humano y el conocimiento divino, siempre más fiable, el escéptico interpreta a Jenófanes subrayando su *abolición del criterio* al menos en lo que hace al conocimiento, por así decir, científico (epistemológico), manteniendo como criterio la opinión. Como afirma Calvo, desde el punto de vista de los pirrónicos Jenófanes “fue un escéptico que no llevó hasta sus últimas consecuencias su propia posición escéptica”, pues conservaría el criterio doxástico.⁹⁰¹ En todo caso, aunque es más probable que ese texto se enmarque en el conjunto de críticas que Jenófanes suele verter sobre las imágenes antropomórficas de los dioses transmitidas por la poesía, y a pesar de que los pirrónicos no les hayan prestado demasiada atención, existen otros fragmentos de Jenófanes donde subraya la limitación del conocimiento humano pero sin llegar, en ningún momento, a negar de forma radical su posibilidad.⁹⁰² De hecho, a Jenófanes se le atribuyen numerosas creencias de índole teológica y cosmológica, de tal forma que el texto anterior cobra más luz si se interpreta como un posicionamiento no tanto escéptico cuanto prudente o humilde de cara al conocimiento humano.

En lo que hace a Parménides, éste ha pasado a la historia como primer gran dogmático. En su interpretación del famoso poema, Platón identifica la

⁹⁰⁰ Siguiendo a Timón de Fliunte; cfr. Calvo, 1994, 9-10.

⁹⁰¹ Calvo, *ib.*, 11.

diferencia que sin duda establece Parménides entre la Razón y la Opinión con la dicotomía más dudosa entre Razón y Sensación, algo que por su parte refrenda Sexto.⁹⁰³ Sin embargo, esa identificación es espuria, pues no parece que su referencia al conocimiento sensible tenga un carácter gnoseológico: no si se toma en cuenta la dimensión misteriosa del poema, mucho más probable y, por otro lado, más coherente con la exhortación de la diosa en el proemio a conocer tanto el núcleo de la bien redonda verdad como las opiniones de los mortales. Así, el de la opinión no es el camino o la vía del no-ser, sino el medio peculiar de acceso al mundo del hombre que, si bien es menospreciado por la diosa y limitado en su esencia, es la forma de conocimiento adecuada a los hombres. Así pues, en Parménides existe también una reflexión sobre lo limitado del conocimiento que no se basa en una desconfianza en los sentidos (a pesar de la interpretación platónica) sino en las limitaciones propias de la condición humana.

La primera ocasión en que una forma de escepticismo (ya se verá en qué sentido lo es) parece apoyarse en la desconfianza hacia la información sensitiva aparece con Demócrito. Ésta es, al menos, la lectura que hacen los escépticos de escuela posteriores: de hecho, como afirma Calvo, “Sexto nos ha transmitido *la casi totalidad* de los textos democriteos conservados que hacen referencia al rechazo de las sensaciones”.⁹⁰⁴ El percatarse de la relatividad de las percepciones lleva a Demócrito a negar la realidad de todas las cualidades percibidas y a afirmar la existencia única de los átomos y, para justificar su movimiento y pluralidad, del vacío: corolario éste profundamente dogmático que, como no podía ser menos, conlleva no tanto la querida abolición del criterio de los escépticos cuanto una diferenciación muy (pre)platónica entre dos formas de conocimiento, a saber el racional (seguro) y el sensible (falible). Y esta dicotomía, a diferencia de lo que ocurre en Parménides, no distingue entre un conocimiento elevado y otro

⁹⁰² DK21B18, 25 ó 35.

⁹⁰³ *Ad.Log.* I, 111-114, de nuevo siguiendo a Timón de Fliúnte y Calvo, *ib.*, 12.

⁹⁰⁴ Calvo, *ib.*, 13.

inferior, sino que separa una forma de conocimiento auténtico y legítima de otra forma de conocimiento irreal e imposible. El conocimiento queda limitado a la realidad inteligible de los átomos y del vacío, realidad a la que se accede por medio del intelecto y no de los sentidos: así pues, en su negación de la posibilidad de conocimiento sensible, y al no postular como hace Platón un mecanismo de “contemplación intelectual”, la posición democrítea se abre paso hacia un escepticismo radical que, sin embargo, no fue defendido por el propio Demócrito. Éste, por su parte, siguió siendo un metafísico dogmático, de ahí que sólo en virtud de la interpretación pirrónica puede tildársele de un escéptico con grave falta de autoconciencia.

Termino este repaso general por las primeras insinuaciones de cierto escepticismo con Protágoras, que fue prácticamente coetáneo de Sófocles.⁹⁰⁵ En su conocida fórmula “el hombre es la medida de todas las cosas” se ve cómo Protágoras, a diferencia de Demócrito, habría llevado hasta sus últimas consecuencias la relatividad de las sensaciones: “¿Acaso no dice algo así como que las cosas son para mí tal como a mí me parece que son y que son para ti tal y como a ti te parece que son?” parafrasea Sócrates en *Teeteto*, 156a. Pero con esto Protágoras tampoco estaría negando la posibilidad de todo conocimiento, sino que al negar la diferencia entre apariencia y realidad, al afirmar que la apariencia *es* la realidad, Protágoras establece una ontología pluralista (la realidad es tan plural como lo son los perceptores) a la que corresponde una epistemología relativista (el conocimiento de la realidad es relativo a los perceptores), pero no la imposibilidad absoluta de todo conocimiento. De nuevo, pues, la desconfianza de los sentidos no torna el escepticismo la doctrina más razonable.

Las insinuaciones pre-escépticas del escepticismo, pues, no se vuelcan en la abolición del criterio dada la escasa fiabilidad de nuestro aparato perceptivo, sino que sencillamente se contentan con una postura falibilista recordándonos los

⁹⁰⁵ Protágoras nace en 490 y muere en 421, mientras que Sófocles nace en 495 y muere en 405.

límites a los que sin duda se ve sometido el conocimiento humano. Esta sería la tradición en la que participa la obra de Sófocles y a la que hace una aportación sustancial. La Ilustración ateniense no es, pues, un fenómeno de ingenuo optimismo en el saber sino de un optimismo autoconsciente en la razón humana. Por eso mismo, las insinuaciones escépticas tampoco se reducen a una elemental negación del conocimiento originada únicamente en problemas como el de la daga de Macbeth: en la medida en que aparecen posiciones escépticas, éstas también tienen la suficiente sofisticación como para que merezcan ser tomadas en serio.

4.3. Dimensiones del escepticismo

Como he tratado de mostrar, las equivocaciones de Edipo eran del todo razonables y nadie en su lugar hubiera podido advertir el error. De ese modo, la obra arroja una conclusión inquietante sobre el conocimiento: a pesar de que para movernos por el mundo requerimos contar con un amplio conjunto de certezas, un trasfondo de creencias que no cuestionamos y que configuran los límites de nuestro mundo, incluso ese núcleo duro de creencias elementales (sobre nosotros mismos, sobre cómo son las cosas) puede resultar equivocado: incluso lo absolutamente inesperado e improbable es posible. Y lo más grave es que esta posibilidad anida incluso en nuestras facultades cognoscitivas. Así, a diferencia del escepticismo pirrónico, que se basa en una elemental pero después de todo asumible desconfianza en las apariencias, el escepticismo que se deriva de la experiencia de Edipo sería una forma de escepticismo racionalista: aunque confiemos en nuestra sensibilidad sería imposible eludir una desconfianza básica hacia nuestras facultades racionales básicas.

La abolición del criterio fue la primera y más importante preocupación de los filósofos pirrónicos, pero esta dimensión del escepticismo sólo se presentaría de forma secundaria en la tragedia de Sófocles pues, pese a lo inseguro de nuestras certezas, en la obra la verdad termina revelándose. Pero el escepticismo tiene también una dimensión ética que, aunque en el caso del escepticismo de

escuela es mucho menos importante, en esta obra tiene un valor muy especial y es, quizás, una de las claves para comprenderla. Lo que le ocurre a Edipo es que el conocimiento le procura la ruina y, de este modo, Sófocles interviene en el debate sobre el intelectualismo ético apostando por una visión pesimista del papel del conocimiento en la vida humana.

5. Desvinculación de autoridad y poder

Hasta ahora he tratado de mostrar que *Edipo Rey* es una tragedia sobre el conocimiento, pero la posesión o carencia de conocimiento tiene consecuencias políticas trascendentes; de hecho, esta tragedia ha sido interpretada en numerosas ocasiones como una tragedia sobre el poder.⁹⁰⁶ En su interpretación de la tragedia, Foucault señala que ésta supone la primera obra del pensamiento occidental en que se oculta la ineludible identidad entre saber y poder. Mediante su método genealógico Foucault viene a desenmascarar (o des-ocultar, como se desocultan la verdad de Tiresias y de Platón⁹⁰⁷) esta identidad entre saber y poder agazapada en toda la tradición occidental. Sin embargo, lo que desde mi punto de vista se plantea en la tragedia no es la identificación velada entre saber y poder, sino la relación siempre problemática entre la autoridad, esto es el saber al que se se reconoce como tal y se le concede un valor intrínseco, y el poder.⁹⁰⁸ Bien es cierto que no hay una separación radical entre poder y saber: Edipo conquista el poder de Tebas porque resuelve enigmas (el de la Esfinge). Pero también lo pierde por resolver enigmas (por resolver el enigma de sus orígenes y del asesinato de Layo). Así, Edipo se condena, como afirma Foucault, por “saber de

⁹⁰⁶ Es el caso de Foucault, 1995, 2ª Conferencia y Beltrametti, 2003. Esta última sostiene que, así como Delcourt considera que el mito de Edipo es el mayor mito político, la tragedia de *Edipo rey*, nuestra fuente principal para el mito de Edipo, es la mayor tragedia del poder (*ib.*, 31).

⁹⁰⁷ Sobre el desocultamiento de la verdad en Platón véase Heidegger, 1952-3. Sobre la verdad como estado de desocultamiento y la no-verdad como ocultamiento, y su relación con el ser y la existencia del hombre, véase Heidegger, 2003, párrafos 44 y 68.

⁹⁰⁸ Una buena crítica a esta confusión habitual de autoridad y poder entre los pensadores postmodernos aparece en Williams, 2002, 8-12.

más”⁹⁰⁹; pero también, contradiciendo a Foucault, por saber de menos, o por no haber sabido antes. En primer lugar se condena por intentar saber más, por no contentarse con su ignorancia una vez que se sabe ignorante. Pero no le resultaba posible contentarse con su ignorancia, no sólo por razones de carácter sino sobre todo por razones políticas: en cuanto rey de Tebas, tenía que hacerse cargo de la peste y poner una solución, y esa solución pasaba por saber más.⁹¹⁰ Edipo se condena, por tanto, por asumir la responsabilidad de tener que saber más pero, como decía, también por no haber sabido a tiempo: también le condena el juego de identidades ocultas que subyace a toda la tragedia y, con ello, el desconocimiento del acto de violencia elemental en que se basaba su realeza.

El gobierno de Edipo es un gobierno próspero. La prosperidad puede alcanzarse sin descuidar el respeto a las leyes (863-8), pero este no es el caso del gobierno de Edipo, quien desconoce que su acceso al poder (su conquista del poder) está basado en un acto elemental de trasgresión y violencia. La prosperidad alcanzada por medio de violencia está abocada al desastre y la inestabilidad.⁹¹¹ Edipo no sabe que tanto su identidad verdadera como su propio poder esconden una violación de las normas civilizadas y de los tabúes más elementales.⁹¹² Así, en el fondo de su ser se esconde la violenta trasgresión de las normas familiares más básicas tanto por parte de sus padres como, y sobre todo, por su parte, en los episodios de su exposición infantil, el abandono de sus padres adoptivos, su parricidio y su incesto. Bien es verdad que Edipo transgrede leyes divinas y sociales básicas sin saber que lo hacía y sin querer hacerlo.⁹¹³ No obstante su falta de intención, el haberlo hecho lo convierte en un *miasma* para la

⁹⁰⁹ O, como diría Hölderling, por tener “un ojo de más”.

⁹¹⁰ Edipo, a diferencia de Tiresias, no puede desentenderse de la suerte de Tebas y decide buscar la verdad a pesar de sí mismo.

⁹¹¹ Véase 892-3; Solón, I, 9-13 y Esq., *Agam.*, 750-771; sobre este tema ver Leinieks, 1982, 95.

⁹¹² Segal, 1981, 207, 217-224.

⁹¹³ Lloyd-Jones (1971, cap.5) analiza detalladamente este aspecto de la tragedia de Edipo.

tierra⁹¹⁴: como soberano Edipo tiene que favorecer la prosperidad común, es decir, la fecundidad en la ciudad y en los campos; pero la peste (*loimos*) lo que ha perturbado es precisamente la fecundidad de los hombres, de la tierra y de los animales. Al no haber fecundidad, la virtud del soberano es una mancha y su justicia un crimen: “de cualquier manera, su poder como soberano se ha invertido”.⁹¹⁵

La prosperidad, como decía, es una de las prerrogativas principales del soberano; es, de hecho, uno de los tres dominios adscritos al poder según el esquema tripartito propuesto por Dumézil para las culturas indoeuropeas.⁹¹⁶ Para captar la figura de Edipo en toda su profundidad política será importante tratar de no confundir las nociones de tiranía (*tyrannides*) y de realeza (*basileia*).⁹¹⁷ El concepto de tiranía no tiene, en principio, una connotación negativa, si bien aproximadamente por la misma época en que se compuso la tragedia de Sófocles empieza a adquirirla en determinados contextos.⁹¹⁸ En esta tragedia aparecen muchas (en concreto 14) referencias a la “tiranía” entendida simplemente como poder. Es verdad que por cierto tiempo Edipo puede recordar al buen gobernante que en un momento dado, dominado por la *hybris*, se extralimita en el ejercicio de sus poderes: esto es lo que le ocurre, como se ha visto, a Creonte en

⁹¹⁴ Véase 97, *miasma choras*; 241 y, esp., 354.

⁹¹⁵ Vernant, 2000, 123.

⁹¹⁶ Estas tres funciones son las de la fuerza (el ejército), la fecundidad (la prosperidad económica) y la soberanía por medio de la inteligencia (el rey debe ser, pues, *metieta*). Edipo muestra su origen real al resolver el enigma de la Esfinge: en Tebas nadie había que fuera, como él, inteligente (*metieta*) como para resolverlo, de ahí el vacío de poder en que se encontraba Tebas a la llegada de Edipo; si se recuerda la historia, por entonces el legítimo heredero o regente era Creonte, hermano de Yocasta; pero, como Spartos que era, podía ejercer una función militar pero no reinar, puesto que carecía de la facultad de asegurar la fecundidad (la Esfinge supone para Tebas una plaga parecida a la que da comienzo a la obra de *Edipo rey*) ni tenía la inteligencia necesaria para ejercer la soberanía. Sobre estos aspectos véase Bermejo, 1980, 110.

⁹¹⁷ Algunas fuentes antiguas ya dan cuenta de esta dicotomía: véase Tuc., I, 13 y Arist., *Política*, 1285a3. Sobre el concepto de tiranía y su historia véase Giorgini, 1993.

⁹¹⁸ Cerri, 1982, 137ss.

el transcurso del drama de *Antígona*.⁹¹⁹ Knox⁹²⁰, por su parte, considera que Edipo ajusta a la concepción del *anthropos tyrannos*: “el señor del universo, el gobernante auto-didacta y hecho a sí mismo que tiene la capacidad, por usar las palabras que el Coro aplica a Edipo, de conquistar una felicidad y una prosperidad completas”. Y esta imagen de Edipo como un hombre de acción que se ha hecho a sí mismo coincide Bowra: “Es el hombre hecho a sí mismo que quiere ser recordado no como el hijo de alguien sino como el hombre que respondió el enigma de la Esfingue y se convirtió en rey de Tebas. Confía en la suerte. Ella se preocupa por él y ha moldeado su vida haciéndola de pequeña, grande”.⁹²¹ No obstante, en otro lugar señala también Knox⁹²² que la figura de Edipo no se corresponde tanto con los tiranos históricos cuanto con la ciudad misma de Atenas en su ejercicio tiránico del poder frente a sus ciudades aliadas o subordinadas.⁹²³ Así, pese al título de la obra⁹²⁴, y pese a las numerosas

⁹¹⁹ Esta es una tesis muy difundida que sostiene, p.ej., Ugolini, 2000, cap.8. Quienes consideran que Edipo representa la imagen del tirano al que es preciso expulsar suelen leer el segundo estásimo de la tragedia, donde el Coro se refiere explícitamente a la *hybris* del poderoso (sobre todo en el verso 873: “la violencia y la *hybris* engendran al tirano”) como una referencia clara a la situación del propio Edipo: cfr. comentario *ad loc.* de Jebb y Knox, 1979, 90, aunque Jebb y Knox interpretan de forma diferente los motivos que tiene el Coro para atacar a Edipo como suponen que lo hace en el v. 873: para Jebb, el Coro ataca la tiranía de Edipo por su agria disputa con Creonte; para Knox, el ataque se debe a que a partir de la disputa de Creonte empiezan a revelarse, a medida que se revela el pasado de Edipo, los rasgos tiránicos de su gobierno (basado en un acto de violencia). Sin embargo Winnington-Ingram (1980, 185) ofrece sólidos argumentos en contra de esta interpretación del segundo estásimo y, especialmente, del verso 873.

⁹²⁰ Knox, 1957, 107.

⁹²¹ Bowra, 1944, 198.

⁹²² Knox, 1979, 91.

⁹²³ Knox aporta además abundantes ejemplos literarios en los que alguien (atenienses y enemigos) se refiere Atenas –o a su imperio– como una ciudad que reviste rasgos tiránicos: Tuc., I, 75-6, 80, 102, 121, 122, 124, 142; II, 13, 37, 62-64, 84-5, 87, 89; III, 37; VI, 86; VII, 28, 61.

⁹²⁴ El título puede deberse al deseo de diferenciar este primer *Edipo* del segundo, si bien según Jebb (1883-1900, 4, n.2) el título se debe a la frecuente aparición de la palabra *tyrannos*. No obstante no caben extraer del título conclusiones relativas a la intención del poeta al escribir la obra, ni siquiera de las reacciones de los primeros públicos que la presenciaron o leyeron, pues el

referencias a la tiranía que en ellas aparecen, Edipo no encarna en absoluto la imagen que del tirano ha forjado la democracia ateniense para protegerse de su aparición en la vida pública.⁹²⁵ Por eso creo que es preciso diferenciar entre tiranía y realeza, para así mostrar que la figura de Edipo se corresponde más bien con la última que con la primera. Finalmente trataré de mostrar que el tirano y el rey mantienen una relación diferente con el saber, para mostrar así que no toda forma de saber, o de saber reconocido y, por tanto, de autoridad, constituye una forma de poder.

Si hemos de buscar en la historia alguna imagen que encaje con la figura de Edipo es mejor dejar a un lado a los tiranos⁹²⁶ y fijarse más atentamente en los reyes legendarios de Persia cuyas vidas nos cuenta Heródoto⁹²⁷: Edipo recuerda a Ciro en su conquista del poder de forma legítima y tras superar numerosos obstáculos que ponen a prueba, y sacan a la luz, su realeza natural. Estas pruebas muestran que sus virtudes de mando son innatas pues, aunque accede al reino por sus obras, éstas emergen de un carácter abocado de forma natural al ejercicio del poder. Pero Edipo también recuerda, por su irónico destino y su tirante

título es postaristotélico (Aristóteles se refiere a la obra sencillamente como “el Edipo”). En la traducción de Gredos (1998, 307-9) se incluyen dos fragmentos referentes al título.

⁹²⁵ La imagen negativa del tirano que se fabrica la democracia ateniense para protegerse de su aparición está vivamente reflejada en su asimilación al pirata, es decir, al delincuente que no se somete a ningún tipo de norma y que por ello el máximo enemigo de la humanidad. Al respecto véase Giorgini, 1993, 16-7.

⁹²⁶ Y quizás ésta sea la principal diferencia entre Edipo y el Creonte de *Antígona* que, como se vio, recordaba muy de cerca la imagen de los tiranos históricos.

⁹²⁷ Sobre los patrones y funciones de realeza que convergen en Edipo véase Delcourt, 1944 (31-47) y Stein, 1981. Algunos aspectos de esa realeza legendaria son: su oscuro nacimiento en el seno de la familia real, su exposición infantil en el Citerón, su acogida en la corte de Pólipo, su existencia errante, la superación de diferentes pruebas como la derrota de la Esfinge y el conflicto con el soberano anterior (Layo), la obtención de una novia de la casa real, sus poderes sobrenaturales o, cuanto menos, su superioridad respecto de los hombres comunes, y su conquista triunfal del poder. Su ocaso, sin embargo, lo aleja de los patrones legendarios y lo convierte en un personaje más adecuado para la tragedia. Propp (1983) aporta información interesante sobre el modo en que se funden elementos folclóricos y anti-folclóricos en la historia de Edipo, pero en general ese escrito resulta poco creíble (especialmente porque basa su interpretación en una lucha entre un supuesto matriarcado y una cultura patrilínea cuya atestación histórica no es muy clara).

relación con el sabio Tiresias, a Creso y su extraña (y anacrónica) relación con Solón. Y Edipo, al igual que Creso, recuerda con su historia que de nadie se puede decir que sea feliz hasta que haya muerto.

Así, como corresponde a un rey legendario, Edipo ha conquistado el poder por un medio legítimo: al igual que Creso, Edipo instaaura su propia dinastía (en principio nueva) destruyendo a un antiguo soberano cuya realeza ha degenerado en un uso opresivo del poder.⁹²⁸ El concepto de realeza que encarnan Edipo y algunos reyes persas ha sido bien establecido por Beltrametti:

“la excelencia de un individuo sobre los demás, aquel poder del cual el rey no es el único, sino el intérprete más especial, no tanto superior sino diferente por fuerza y/o conocimiento, emergente en el plano guerrero y/o en el religioso; en oposición a la tiranía, la realeza define el poder de un individuo que no se impone por la fuerza, sino que padece, sujeto pasivo, el manifestarse de un carisma triunfador sobre cualquier obstáculo externo (...) y sobre esos aparentes errores individuales que se revelan (...) estrategias fatales”.⁹²⁹

Pero Edipo, a diferencia de los reyes históricos aunque semilegendarios, no busca el poder sino que lo recibe del pueblo como un don (383-4, *doreton ouk aiteton*; cfr. *E.C.*, 539, *edexamen doron*) y, en general, de él puede decirse que es un buen soberano.⁹³⁰ Sin embargo, pese a que su pueblo parece contento con su gobierno, la realeza es una institución incompatible con la *polis* democrática y tiene que verse destruida⁹³¹: así pueden interpretarse las circunstancias relativas al nacimiento y la sucesión de Edipo. Efectivamente, el doble nacimiento de Edipo,

⁹²⁸ Los reyes que Heródoto pinta con rasgos positivos suelen encabezar una dinastía poniendo así fin a gobiernos anteriores que habían degenerado por la intensidad de su *hybris*: es el caso de Darío, Pérdicas y Creso (Beltrametti, 2003, 35-9).

⁹²⁹ Beltrametti, 2003, 24.

⁹³⁰ Lanza, 1977, 63.

⁹³¹ “La presencia soberana de los reyes es un obstáculo para la de los ciudadanos” (Vidal-Naquet, 2002, 63)

su nacimiento natural de Layo y su nacimiento fingido en la casa de Pólipo, esconden una doble trasgresión de la prohibición divina: tanto la esterilidad de Pólipo y Mérope, su imposibilidad física de tener infantes, como el oráculo de Layo⁹³², su imposibilidad por así decir moral de reproducirse, significaban que “debe cesar la trasmisión de la realeza de padre a hijo”.⁹³³ Edipo es a la vez el hijo que no debía nacer (de Yocasta) y que no podía nacer (de Mérope).⁹³⁴ En términos de la dicotomía corriente en el momento de la tragedia entre *physis* y *nomos*, Edipo pertenece por naturaleza a Tebas, pero por convención o costumbre a Corinto; sin embargo, Edipo, que creía que su relación con estas ciudades era justo la inversa, se revela al final ajeno a las dos.⁹³⁵ Su condición de *apolis* es pues el resultado de la imposibilidad de integrarse en una *polis* precisamente por representar una imagen de realeza que se encuentra en contradicción con la estructura política de la ciudad.

No obstante, el hecho de que como representante de una realeza cuya legitimidad se asienta a un tiempo en las obras y en la dinastía tenga que ser expulsado de la ciudad no convierte, sin más, a Edipo en un tirano (real o potencial) que tenga que ser expulsado. Lejos de representar el sujeto expulsado de la ciudad a la vez como chivo expiatorio y como potencial tirano condenado al ostracismo⁹³⁶, el modelo de soberanía que encarna Edipo, como Teseo en *Edipo*

⁹³² En Esquilo (*Los siete*, 748-9) Apolo dice a Layo que tiene que morir sin hijos para salvar la ciudad; este detalle, como se verá, es de gran importancia: supone que la realeza tiene que ser suprimida (es más, tiene que auto-suprimirse) para que se den las condiciones de posibilidad de la *polis* como organización política determinada (Longo, 1984, 70).

⁹³³ Longo, 1984, 69.

⁹³⁴ *Ib.* 95.

⁹³⁵ Las palabras de Creonte en el verso 88 (*pan't'an eutychein*) son muy significativas: él afirma que todo resultará bien si se siguen las disposiciones del dios pero, por más que esto sea cierto, desde este momento el público o el lector tienen claro que la suerte de Edipo corre separadamente (e incluso de forma invertida) a la de la ciudad, y la destrucción de la felicidad de Edipo será, aunque éste todavía no conoce esta bifurcación entre su suerte y la del resto (312-4), el requisito de la mejora de la suerte de la ciudad.

⁹³⁶ Vernant, 2000, cap. 5.

en *Colono*, se proyecta sobre el trasfondo de la *polis* democrática.⁹³⁷ Bien es verdad que, como recuerda Vernant y al igual que los tiranos históricos, Edipo “tirano” accede al poder por una vía indirecta y no por derechos dinásticos.⁹³⁸ Pero también hay que tener en cuenta que Edipo es el legítimo heredero, y en las vidas legendarias de los reyes, como en la de Ciro, era habitual que el legítimo heredero no accediese al poder por la vía dinástica sino que lo conquistase. Así, el hecho que también ha puesto en relación a Edipo con los tiranos históricos, el que fuese calificado por sus acciones y que por éstas alcanzase el poder, no es prerrogativa exclusiva de los tiranos sino que también es un rasgo recurrente de los reyes legendarios como Ciro. Es verdad también que la expulsión de Edipo podría interpretarse como un ostracismo simbólico que recae sobre el ciudadano que destaca demasiado sobre los demás, que está por encima del resto de los hombres y, así, supone una amenaza para el mantenimiento de la igualdad en la *polis*. Pero de nuevo éste es un rasgo que está también presente en las vidas de los reyes legendarios. Como los tiranos, también Edipo está por encima de las leyes, pero en su caso la trasgresión debe considerarse no una consecuencia de su voluntad de poder sino de su mala estrella. Por otra parte, la trasgresión no es algo exclusivo de los tiranos sino que también es propio de los reyes.⁹³⁹ También se ha aducido que el incesto es un rasgo tiránico, pero esto vale para los prohombres en general. Otro de los rasgos que Edipo compartiría con los tiranos históricos es su pretensión de asemejarse a los dioses⁹⁴⁰, lo que conlleva arbitrariedad en el uso del poder, pero lo cierto es que poco después Aristóteles y Platón mostrarán cuán legítima es la aspiración a perfeccionarse y, por tanto, a tratar de parecerse a los

⁹³⁷ Serra, 1994, 26 y 121.

⁹³⁸ Vernant, 2000, 116.

⁹³⁹ Puede verse p.ej. Heródoto, III, 32-32 y 80 sobre las trasgresiones de Cambises. Por otra parte, Creso y Giges son también monarcas que se caracterizan por su *hybris*, es decir, por su falta de respeto temeroso (*aidos*) y, por tanto, su desconocimiento de los límites.

⁹⁴⁰ Pueden verse algunos ejemplos en Eur., *Troy*, 1169; Platón, *Rep.*, 360b-d, 568b y, obviamente, el Prometeo de Esquilo.

seres superiores, a los dioses.⁹⁴¹ Es verdad que Aristóteles explica la institución del ostracismo como la expulsión del ciudadano que, al ser como un dios entre los hombres, constituye una amenaza para la democracia (*Política*, 1284a2-29). Por su parte, Vernant considera que la *polis* no sólo está amenazada por abajo, por el ciudadano que lleva en sí toda la corrupción y que tiene que ser expulsado como *pharmakos*, sino que también está amenazada por arriba, por el ciudadano sobresaliente que pretende parecerse a los dioses e imponerse así sobre los demás.⁹⁴² No obstante, en última instancia, Edipo no pretende parecerse a los dioses y de hecho el sacerdote de Zeus se dirige a él como suplicante no por ser como un dios, sino por ser experto en asuntos de mortales e inmortales (32-3). Así, lo que en Edipo destaca no es su familiaridad con los dioses sino su sabiduría en lo que a éstos respecta. Por otra parte, la imagen que Sófocles traza de Edipo como rey es en general muy positiva: mantiene una relación directa, estrecha y amistosa con sus ciudadanos (1, 6, 58, 142), divulga el conocimiento en interés público (91-4), es querido por su pueblo (35-39), su inteligencia ha asegurado la prosperidad a la ciudad (40-43, 51), a la que ha salvado en el pasado (72) y ahora, que de nuevo sufre, sufre con ella (59-61); Edipo habla como un ciudadano entre otros (*astos eis astois*, 222) y su gobierno es visto como legítimo (383ss), pero entra en conflicto tanto con la autoridad religiosa (que encarna Tiresias) como con una impotente aristocracia (que representa el hermano de la reina, Creonte).⁹⁴³ Es piadoso y, hasta que no tiene motivos en contra, confía en los adivinos (69-72, 287-9, 80ss, 146, 280ss) como cualquier otro.

⁹⁴¹ Es bien conocido el principio platónico de “imitación del dios”. En cuanto a Aristóteles, Aubenque (1999, 193ss) estudia lo paradójico de la situación del sabio que, sin dejar de pensar humanamente (pues la *phronesis* no es otra cosa) debe aspirar a la inmortalidad y a superar los límites impuestos por su condición humana tanto como pueda. Sobre el anhelo de trascendencia en Platón y Aristóteles también puede verse Nussbaum, 1990, cap.15 y 1995, 463-8.

⁹⁴² Vernant, 2000, 126.

⁹⁴³ Curiosamente, tanto Tiresias como Creonte, al defenderse de las acusaciones de Edipo, reclaman su igual derecho a usar la palabra, aunque sea contra Edipo que tiene el poder (409-10 y 583).

Lo que suele aducirse como un síntoma de la tendencia de Edipo hacia la tiranía es su choque con el ciego Tiresias, cuya renuencia a contribuir al bien común desencadena la cólera del gobernante (312, 322ss, 330ss, 340ss) y esto da lugar a su vez a un cúmulo de amenazas y acusaciones infundadas contra el adivino y Creonte. Incluso se dice que a partir de este momento la piedad de Edipo se tambalea (374ss, 387ss, 390, 395ss) y salen a la luz el miedo y la ambición que subyacen a su forma tiránica de gobernar (585, 590, 593, 589). Incluso Edipo sostiene una concepción de la obediencia al poder similar a la que sostiene Creonte en sus peores momentos del drama de *Antígona*, pues exige obediencia al poder por ser el poder (630). Sin embargo, de estos elementos no puede deducirse que Sófocles haya pintado un personaje tiránico: en primer lugar, porque Edipo nunca pierde la simpatía del público ni del Coro. Por otra parte, las sospechas que motivan sus amenazas, por más equivocadas que estuviesen, no estaban completamente infundadas, de modo que tampoco en este caso Edipo cumpliría con el prototipo del tirano obsesionado con perder el poder mediante un complot contra él: Edipo tiene razones de peso para sospechar de que Tiresias y Creonte hayan tramado una conjura para arrebatarse el poder, y esta hipótesis tiene mucha más verosimilitud que la que finalmente se revela como verdadera (que ha sido Edipo quien ha asesinado a Layo). Si Edipo no cree a Tiresias cuando éste le revela la verdad no es, ciertamente, porque no convenga a sus intereses, sino porque no tiene *razones* para hacerlo y porque el ciego no se expresa de forma clara.⁹⁴⁴ El miedo es un elemento esencial del poder tiránico: el tirano vive siempre con miedo a que le arrebaten su poder y, por eso, pretende sostenerse produciendo miedo a sus súbditos.⁹⁴⁵ De ahí que los tiranos históricos, a diferencia de Edipo, se presentasen siempre con escolta y actuasen de forma

⁹⁴⁴ En 439 Edipo reprocha a Tiresias que no se expresa claramente (*ainikta kasaphe legeis*).

⁹⁴⁵ A medida que sus sospechas se aproximan a la certeza, Edipo empieza a padecer un miedo cada vez mayor (747, 917, 974, 977, 988, 1001). Pero este miedo no se debe tanto a la cercana pérdida de su poder sino al horror que le producirá enterarse de cuáles han sido sus acciones. Es, pues, un miedo *moral*, una forma de angustia, y no un miedo político originado en el temor de no salvar el pellejo.

cruel y autoritaria con sus posibles adversarios⁹⁴⁶. El tirano es, pues, una figura odiada, pero nunca una figura amable y querida como Edipo.

No creo, en definitiva, que Sófocles haya querido retratar al tirano del que debía guardarse el pueblo ateniense, sino a un buen rey, querido por su pueblo y legítimo en el ejercicio de su soberanía, cuyas virtudes no le han sabido evitar o, más bien, han contribuido a hacerle caer en una suerte triste. Como decía anteriormente, la figura de Edipo guarda afinidades importantes con la imagen de algunos reyes legendarios persas y, muy especialmente, con Ciro. No obstante, decía también, tanto por su ocaso como por su relación tirante con el ciego Tiresias Edipo recuerda a Creso y a su problemática relación con el sabio ateniense Solón.⁹⁴⁷ Así, como también decía al principio de este epígrafe, lo que Sófocles trata en esta obra no es tanto la conjunción de saber y poder cuanto la relación problemática que establece quien tiene el poder con quien detenta el saber. Las tiranías griegas fracasan históricamente debido a que no son capaces de conquistar la autoridad que deriva del saber, y esta carencia debilita en buena medida su poder. Platón (*Rep.*, VIII, 565d) recuerda que es propio de los regímenes tiránicos el rechazo de los buenos consejos, de modo que los tiranos no consiguen nunca hacerse con ese dominio inherente a la realeza natural que es la posesión y el ejercicio de la *metis*. Edipo, como se ha visto, sí es *metietas*, y por eso no es un tirano sino un buen rey. Pero, del mismo modo que los tiranos, establece una relación problemática con el saber: esto se pone de manifiesto especialmente en su disputa con Tiresias. Que Edipo entre en conflicto con su

⁹⁴⁶ Knox, 1979, 90.

⁹⁴⁷ En Beltrametti, 2003 se puede encontrar un análisis detallado del paralelismo de Edipo y otros reyes persas como Ciro, Giges y Creso. Knox (1979, 90), sin embargo, señala que Giges no puede considerarse un rey sino un tirano (por su conquista violenta de un poder que no le correspondía), y se basa en su paralelismo con Giges para afirmar precisamente lo contrario que Beltrametti: para equiparar a Edipo a los tiranos históricos. También se detiene a analizar la difícil relación entre rey y consejero: este último tendría la inteligencia que le faltaría al primero y, por eso, las relaciones no siempre son fáciles. En este esquema también entraría la relación entre Creonte y Tiresias en *Antígona* y la que se da entre Midas y Sileno.

consejero es, sin embargo, un indicio de la perentoriedad de su reinado: el tipo de conocimiento que representa Tiresias, un conocimiento sacro y por tanto al que sólo tienen acceso ciertos privilegiados, es un conocimiento del que Edipo desconfía o que sencillamente no comprende. Él, sin embargo, y como se ha visto anteriormente, aboga por una forma pública de conocer y por procedimientos racionales y públicamente sostenidos de llegar a la verdad. De ese modo, la ignorancia de Edipo no puede verse suplida por el consejo privado de Tiresias, y su acceso a la verdad, es decir, el éxito de sus procedimientos epistémicos, implica su propia desaparición. Cuando la autoridad se desplaza de figuras como la del adivino Tiresias, figuras que poseen el saber y lo ponen a disposición del rey para complementar su poder⁹⁴⁸, hacia figuras como Edipo, que destaca por su inteligente uso de procedimientos públicos de desvelamiento de la verdad, lo que ocurre es precisamente lo contrario de lo que afirma Foucault: se produce una escisión entre autoridad y poder de tal forma que, al no acaparar el monopolio del saber, cualquier forma de gobierno que pretenda desentenderse de la dimensión social del conocimiento está destinada al fracaso, algo que ya se ha visto en el caso de Creonte en *Antígona*, y el buen soberano que, como Edipo, pretende instaurar esta forma democrática de acceder a la verdad, constituye una contradicción preformativa y no le queda otro remedio que desaparecer.⁹⁴⁹

Edipo, como rey, ve sucumbir su poder por haber instaurado formas democráticas de conocer. Sin embargo Creonte, en *Antígona*, en calidad de tirano, pierde el poder porque no ha sido capaz de reunir suficiente saber para evitar su caída. Lo que llama de atención de Creonte es su ceguera, su orgulloso rechazo de todo consejo. Lo que sorprende de Edipo es también su ceguera, pero junto a

⁹⁴⁸ Sobre la complementariedad entre el rey-consejero de Heródoto véase Beltrametti, 2003, 24 y 38 (y en n.38 menciona un paralelismo entre esta relación complementaria y la que se da entre el rey y el sacerdote en los brahmanes hindúes).

⁹⁴⁹ No en vano, Tiresias y Yocasta tratan de disuadir a Edipo advirtiéndole que el descubrimiento de la verdad supone su propia destrucción, algo que Edipo está dispuesto a asumir (442-3, 1059-60, 1064-9).

su voluntad decidida a acabar con ella por el bien de la comunidad. Edipo refleja el ocaso de la *basileia*; Creonte, sin embargo, la imposibilidad de que triunfe la *tyrannis*. Pero en ambos casos lo que se da es una relación problemática, tirante y, por supuesto, una escisión profunda entre saber y poder.

6. Vergüenza y horror, cognitivismo y escepticismo ético

6.1. *Cognitivismo ético*

Un estudio detallado del texto muestra que en la tragedia se produce un desplazamiento del énfasis en lo que se refiere al vocabulario de la visión. Si durante toda la primera parte, lo que podría considerarse la tragedia epistémica propiamente dicha (hasta el verso 1182), el vocabulario de la visión adquiere claras connotaciones gnoseológicas, de tal forma que “ver” es sinónimo de “conocer”, a partir del momento en que se desvela la verdad (y, por tanto, la tragedia epistémica ha llegado a su fin) el vocabulario de la visión y sobre todo de la mirada empieza a cobrar importancia en contextos morales. A partir de ahora, pues, ver ya no es o no es sólo conocer sino mirar de una cierta forma y ver ciertas cosas que suscitan reacciones emocionales intensas. Así pues, durante la última parte de la tragedia, lo que antes era el vocabulario epistémico básico, el vocabulario de la mirada, se pone ahora al servicio de la exploración de una nueva dimensión de la experiencia: la del horror, la culpa y la vergüenza.

El horror es el sentimiento que produce la contemplación de lo que se considera moral o físicamente repugnante, sentimiento que se manifiesta de forma espontánea con el acuciante deseo de apartar la mirada, de no ver lo que resulta insoportable de ver.⁹⁵⁰ El horror se suscita, por tanto, no sólo en quien ha realizado las acciones que producen repugnancia sino también en quien sin más las contempla: el Coro y el público de la obra. Lo que diferencia a quien es causa

⁹⁵⁰ En la parte final de la tragedia abundan los ejemplos en este sentido, y aparecen algunos también en la primera parte (830-2, 792, 796-7 y 413).

del horror y a quien sólo lo presencia es la aparición de las “llamadas emociones morales” de culpa y vergüenza.⁹⁵¹ Dichas emociones se entretajan con el horror porque se manifiestan en quien las padece como el deseo de retirar la mirada no ya del objeto o la acción que produce el sentimiento, sino de los demás que nos contemplan. Quien se siente culpable pero, sobre todo, quien padece vergüenza no quiere ser visto por los demás y tampoco se atreve a mirarlos. El que siente vergüenza teme la mirada del otro, y por eso el temor es también una emoción inseparable de la vergüenza y el horror⁹⁵². Una mirada que se quiere evitar y que, sin embargo, es imposible dejar de sentir clavada en uno mismo, aun cuando ya no estén, incluso aun cuando nunca hayan estado físicamente presentes los testigos, pues otro rasgo elemental de las emociones morales es su carácter ineluctable.⁹⁵³ En definitiva, horror y vergüenza están profundamente entretajidos en una triangulación insoportable entre el agente, el espectador y el resultado (horrible) de la acción. La presencia (real o imaginada) del espectador, del que mira y que, en el acto mismo de mirar, juzga y, de ese modo, se identifica con una comunidad moral con la que interactúa el agente, es elemental para suscitar los sentimientos morales: así, la experiencia de la vergüenza es la de ser o sentirse observado en circunstancias inapropiadas por quien no debiéramos o no querríamos ser observados.⁹⁵⁴

Antes de proseguir conviene detenerse a distinguir entre culpa y vergüenza. Wollheim diferencia vagamente entre ambas emociones si bien en ambos casos se trataría, según él, de emociones reflexivas, es decir, actitudes cuyo

⁹⁵¹ Sobre las “llamadas emociones morales” véase Wollheim, 1999, 18.

⁹⁵² En este sentido habría que leer los versos 746, 835, 1069-70, 294-5 (con profunda ironía, pues se dice que el pastor, si teme el bando de Edipo, saldrá de su escondite, cuando el miedo del pastor es más profundo porque está originado en su conocimiento de una verdad inconfesable), 895-6.

⁹⁵³ Un estudio sistemático de la culpa y la vergüenza aparece en Wollheim, 1999, cap.3.

⁹⁵⁴ Williams, 1993, cap.4.

objeto es el propio sujeto que las siente, y ambas tendrían que ver con una merma dolorosa en la concepción del propio yo y, finalmente, operan a partir de figuras críticas que, aun procediendo de la fantasía del agente, emiten juicios cuya autoridad, por más que se imponga de forma heterónoma, es efectiva. Se trataría de emociones diferentes entre otras cosas porque la culpa suele ligarse a una acción concreta, y el reproche se hace sentir (o se imagina) por medio de la voz, mientras que la vergüenza surge cuando el agente se siente disconforme con el tipo de persona en que se ha convertido, y el reproche se encuentra más bien en la mirada. Sin embargo, algunos autores insisten en señalar el carácter inevitablemente indefinido que tienen los límites entre ambas emociones, pues aun cuando normalmente solemos pensar que la culpa tiene que ver con juicios morales relativos a nuestras acciones, lo cierto es que a veces nos sentimos culpables de accidentes por los que difícilmente se nos atribuiría responsabilidad alguna.⁹⁵⁵ En cuanto a los textos clásicos, que es lo que aquí interesa, se podría decir en general que no existe una diferencia nítida entre culpa y vergüenza: la palabra griega *aischynē* incluye tanto la vergüenza, si la entendemos como la emoción que se origina en el juicio negativo de alguien cuya opinión o respeto nos importa, como la culpa, que puede asociarse más bien al juicio negativo sobre alguna acción nuestra con independencia de si se trata de una acción pública o si se sufra la culpa internamente.⁹⁵⁶

El final de esta tragedia muestra el carácter necesario e ineludible de la vergüenza: la vergüenza de Edipo perdura aun cuando, tras haberse cegado, ya no puede exponerse a cruzar su mirada con los demás. Desde el momento en que se revela la verdad Edipo no puede escapar, ni en su corazón ni del ojo público, al sentimiento de culpa, al sentimiento de estar dañado moralmente por lo que ha hecho.⁹⁵⁷ Una diferencia importante, quizás fundamental, entre los dos Edipos de

⁹⁵⁵ Frijda, 1993 y Williams, cap.3.

⁹⁵⁶ Un repaso exhaustivo a la noción de vergüenza en los escritos griegos aparece en Konstan, 2003.

Sófocles estriba precisamente en esta autocomprensión del héroe a partir de sus acciones. Así, en la última tragedia de Sófocles Edipo aparece como un viejo que recita sentencias sapienciales y muestra una plácida visión del mundo y de la vida que no cuadra con quien se siente atormentado por la culpa. Además, tanto Antígona (239-40) como el propio Edipo⁹⁵⁸ muestran que el viejo héroe ha conseguido poner cerco a sus sentimientos de culpa e insisten en su inocencia frente a la ley, pues tanto su parricidio como su incesto tuvieron lugar en la más absoluta ignorancia.⁹⁵⁹ Al final de su vida, y en la distancia, Edipo ya puede contar su historia despojándola de todo rastro de culpa y de vergüenza: el relato de Edipo es, en definitiva, la historia de alguien que ha tenido mala suerte en la vida, la peor suerte que nos podamos imaginar.

Como se decía, el horror y la vergüenza se viven como una diada inseparable que acompaña al acto de mirar, y por eso en la parte final de la tragedia el horror se presenta como un deseo intenso de volver la mirada. Cuando no es posible apartar la mirada porque el horror reside en lo más hondo de la persona, porque el horror da forma y sentido al relato de su vida y, por ello, la contemplación de los demás (de uno hacia los demás y de los demás hacia uno) resulta insoportable, el personaje se encuentra ante una situación sin salida, ante una verdadera *aporía*. El cegamiento de Edipo *muestra* esa *aporía* y, a su vez, *muestra* el horror mismo ya no sólo como un daño moral insoportable de concebir sino como un daño físico repugnante a la vista. Edipo se arranca los ojos para no tener que mirar a nadie y para no tener que soportar las miradas de los otros,

⁹⁵⁷ Kekes, 1990, 442.

⁹⁵⁸ Cfr. 142, 538-40, 548; véase además su propia apología frente a Creonte en 960ss, donde insiste en la involuntariedad (977, 987) de sus crímenes.

⁹⁵⁹ Sobre esta transformación del héroe del primer al segundo *Edipo* véase Rosenmeyer, 1952, 95-6 quien, además, señala una transformación paralela, a saber, la imagen de Edipo como víctima de Apolo en la primera obra y su posición como igual o compañero del dios (como “otro Tiresias”) en la segunda. Estos cambios se deben, explica Rosenmeyer (*ib.*, 100ss), a que el protagonista de *E.C.* es un personaje que se encuentra a las puertas de su propia heroización cuyo efecto será, además, la protección de Atenas a costa del sufrimiento de Tebas (impuesto como justo castigo mediante sus maldiciones).

pero su acto de violencia contra sí mismo no aleja sino que suscita otra clase de horror.⁹⁶⁰ Como él mismo aclara en la obra, se ciega porque no quiere ver más. Su cegamiento es un acto de capitulación intelectual⁹⁶¹: ya no quiere saber más, pues ya sabe más de lo que querría. Pero también es una forma de lidiar con, o de representar, una vergüenza insoportable: Edipo se ciega porque no sabe con qué ojos podría mirar a sus padres o a sus hijos, incluso al resto de los hombres: ni siquiera sabe cómo enfrentarse a la mirada del Coro. Pero como recurso dramático el cegamiento adquiere sentido profundo: el dolor físico que se hace visible en el rostro de Edipo y que horroriza al espectador es también un instrumento para hacer visible el dolor psicológico o moral del personaje. Siguiendo a Scarry, el dolor físico es una experiencia tan íntima que cualquiera puede dudar de si realmente existe ese dolor, mientras que quien lo padece *no puede* dudar, tiene una certeza absoluta de su existencia.⁹⁶² Pues bien, en este caso ocurre de forma inversa: la evidencia (a través de las heridas) del dolor físico hace patente el sufrimiento moral, inarticulable por ser tan agudo, del héroe. Y el autocegamiento es también una forma de superar la ficción provocando en los espectadores un horror genuino, un horror que va más allá de la simpatía trágica

⁹⁶⁰ El autocegamiento de Edipo es quizá uno de los aspectos más controvertidos de la obra. Los autores psicoanalistas suelen interpretarlo como una auto-castración simbólica (Caldwell, 1974, 11-15, con bibliografía) mientras que los antropólogos ven en ello un rasgo mítico recurrente (que tiene que ver con la expiación de crímenes graves como el parricidio y el incesto; cfr. Delcourt, 1944; Bermejo, 1980). Algunos autores ven en el auto-cegamiento de Edipo una afirmación de libertad (Whitman, 1951; Knox, 1957; Dodds, 1973; Kekes, 1988, 165; Georgiadis, 1994, 64) mientras que otros aseguran que el problema del libre albedrío no se plantea en absoluto (Reinhardt, 1973) o acuden a la idea de “doble causalidad” (Edipo sería libre y estaría a la vez determinado: Gellie, 1964; Gould, 1965; Cameron, 1968, 133-4; Winnington-Ingram, 1980, cap.7). Casi todos los críticos, sin embargo, suelen estar de acuerdo en que el auto-cegamiento hay que interpretarlo metafóricamente: el conocimiento tiene, en definitiva, un coste muy alto, y haberlo alcanzado crea una simetría entre el ciego Tiresias (que tenía visión interna pero no externa) con Edipo (que tenía visión externa pero no interna). Cfr. Knox, 1957; Kirkwood, 1958; Kitto, 1961; Jones, 1962; Gellie, 1964; ver especialmente Gigante, 1987, 67ss y Ricoeur, 1970, 517.

⁹⁶¹ Ugolini, 2000, 115.

⁹⁶² Scarry, 1985.

porque no se origina en la distanciada identificación del personaje, sino en la contemplación real de un espectáculo insoportable. Y el autocegamiento es también una forma de superar la ficción del teatro, pues la máscara ensangrentada de Edipo provoca en los espectadores un horror genuino, un horror que va más allá de la simpatía trágica porque no se origina en la distanciada identificación del personaje, sino en la contemplación real de un espectáculo que, aunque ficticio, es insoportable. Y esto adquiere un significado más hondo si se tiene en cuenta que la imagen del rostro ensangrentado de Edipo está al borde de romper con una convención elemental del género trágico, una convención que consiste en evitarle al espectador la contemplación directa de la violencia⁹⁶³: en general, el público tiene noticia de los hechos más violentos de los dramas por boca de mensajeros, y en esta misma obra tanto el suicidio de Yocasta como la violencia de Edipo contra sí mismo son narrados por el mensajero con una prolijidad de detalles que sin embargo no puede sustituir al efecto que produce la contemplación directa de esos horrores. No obstante, el resultado de la violencia, la cara ensangrentada de Edipo, sí se muestra en escena y suscita un profundo efecto trágico. Y el modo en que se maneja esta convención responde a una economía del horror, de tal modo que la sensación más profunda se reserva para el momento final, el momento en que la acción se representa ya cumplida e irreversible.

Edipo se siente culpable y siente vergüenza, pero estos sentimientos *morales* emergen aun cuando él mismo se sabe no responsable de las acciones que los suscitan. De ese modo, la tragedia de Edipo llama la atención sobre el hecho de que el problema de la ética no se agota en la idea de responsabilidad, la idea de que somos responsables de lo que hacemos voluntaria y conscientemente, de lo que hacemos cuando *podríamos haber hecho otra cosa*. Edipo es odiado por los dioses, pero no ha incurrido en ninguna culpa que explique ese odio⁹⁶⁴: se trata, pues, de

⁹⁶³ Esta convención sólo se incumple en el suicidio de *Ajax*.

⁹⁶⁴ Cfr. 813ss, 1341ss, 1519; Citti, 1984, 87ss.

un odio gratuito⁹⁶⁵, como el que tiene que soportar el héroe esforzado por excelencia, Odiseo (XIX, 363ss), o el infeliz Áyax.⁹⁶⁶ Así, los conceptos de horror y de culpa no conducen inevitablemente a la discusión sobre libertad y responsabilidad: el problema del horror moral no es en absoluto coextensivo con el de la responsabilidad, pues las emociones morales que suscita el horror pueden aparecer aun cuando la acción desgraciada se produzca en circunstancias que no están bajo el control del agente. No es que la vergüenza sea indiferente a la responsabilidad, sino que dicha responsabilidad no es necesaria para que la vergüenza aparezca. Edipo es un ser libre, pues la libertad del héroe es una condición indispensable para que nos identifiquemos con él. Por ello, no cabe duda de que el Edipo de *La Machine infernale*, esa marioneta del destino que ideó Cocteau, suscita mucha menos conmoción que el Edipo de Sófocles, cuya desgracia se deriva de su férrea resolución a perseguir la verdad. Edipo es un sujeto libre y además virtuoso y, con todo, existe una relación causal entre el sufrimiento del personaje y su acción. Como dice Knox, necesitamos “dar sentido a su sufrimiento en términos de la personalidad y la acción del héroe”.⁹⁶⁷ La libertad de Edipo no le impide verse sujeto a un destino ineluctable, pero nos permite identificarnos con sus avatares. Por ello, lo que narra la tragedia es la voluntad de Edipo de desvelar la verdad⁹⁶⁸ y lo que ocurre una vez que ésta es

⁹⁶⁵ Sobre la gratuidad de la maldición divina véase Vernant, 2000, 111. Si bien el tema de la culpa y la responsabilidad de Edipo sí se plantea en *E.C.*, el tema del odio de los dioses está completamente ausente de esta tragedia postrera, mientras que en *Edipo Rey* el tema es recurrente (véase nota anterior) y no se explica simplemente por la posición elevada de Edipo al principio del drama, una posición que lo haría susceptible de despertar lo que se conoce como “envidia” de los dioses.

⁹⁶⁶ En *Áyax*, 1457ss es Atenea quien lo odia, mientras que en *Od.*, XI, 559 el héroe tiene que soportar el odio de Zeus.

⁹⁶⁷ Knox, 957, 14; 1989, 57. En el mismo sentido se expresa Kitto (1968, 138): la catástrofe de la tragedia se produce como una consecuencia natural de un conjunto de circunstancias que se combinan con el carácter de los personajes, de los que están presentes en la tragedia y de los que están ausentes. Es esta posible pero casual concurrencia de circunstancias y caracteres lo que da lugar a la tragedia.

desvelada; así, Edipo es la causa de su sufrimiento en la medida en que él mismo ha causado su situación en un doble sentido: es la causa (involuntaria) del parricidio y del incesto que han tenido lugar y, por otra parte, él sólo, y contra el consejo de todos los que lo circundan, es causa de que esas acciones hayan salido a la luz.

Así, el hecho de que Edipo no sea responsable de sus actos no es incompatible con el hecho de que él haya sido causa de su acción y, por ello, arrastra una polución.⁹⁶⁹ No se le puede atribuir responsabilidad subjetiva por lo ocurrido pero sí responsabilidad objetiva.⁹⁷⁰ En esta obra no se plantea si el sujeto que causa una acción es o no responsable subjetivamente del daño causado; es decir, no indaga si Edipo es objeto de censura y, posiblemente, de demandas de reparación, o si contaba con alternativas razonables a su acción. Lo que en esta tragedia se cuestiona, y demuestra que tiene una importancia ética elemental, es el problema de cómo ocurren las cosas en el plano objetivo.⁹⁷¹ En el plano objetivo, Edipo es causa (*aitia*) de las trasgresiones que se desvelan al final

⁹⁶⁸ Efectivamente, el oráculo de Apolo predecía que Edipo cometería determinadas acciones repugnantes a la vida civilizada, pero no que acabaría descubriéndolo. El descubrimiento de su identidad es lo que precipita la caída de Edipo, y dicho descubrimiento obedece únicamente a su voluntad de que se produzca (véase p.ej. 1056-7, 1060, 1064, 1066, 1068).

⁹⁶⁹ Esta palabra puede evocar una visión mágica del mundo que, nos parece, ha caído en desuso. Pero lo cierto es que es psicológicamente posible (e incluso habitual) sentirse culpable por cosas de las que somos causas aun cuando no seamos moralmente responsables. Como afirma Dodds, “los horrores objetivos de sus acciones se quedan con él y siente que ya no tiene un lugar en la sociedad humana. ¿Se trata simplemente de una suposición arcaica? Yo creo que es algo más.” Y a continuación pone el ejemplo de lo que ocurre a alguien cuando, sin culpa alguna, se ve involucrado en un trágico accidente de tráfico. Incluso, en ocasiones, se nos puede considerar jurídicamente responsables en casos en que no hubiéramos sido capaces de prever y evitar ciertos efectos de nuestras acciones, algo que se opone diametralmente al concepto de responsabilidad que manejamos en nuestros juicios cotidianos. Sobre esta cuestión véase el espléndido libro de Williams (1993, esp. cap.3). La culpa y la vergüenza tampoco se agotan en la responsabilidad moral en casos como los que cuenta Primo Levi: uno de los efectos del horror de la vida en los campos era precisamente suscitar una sensación de culpa y de vergüenza en el superviviente y, cuando leemos estos relatos, a veces nos parece que estas experiencias de culpa y vergüenza escapan a nuestra facultad de comprender al “otro” (a pesar de algunos intentos fundamentales para explicar esa vergüenza existencia de la que habla Levi).

⁹⁷⁰ Stern, 1972.

de la obra. No puede escapar de la culpa porque cualquier relato que pretenda dar sentido a la historia de su vida o, desde un punto de vista mucho más neutral, cualquier relato que pretenda dar sentido a una porción del mundo en la que él interviene, debe incluir esas acciones de las que él, por pura ignorancia e incluso por pura casualidad, es causa.⁹⁷² La culpa y la vergüenza de Edipo revelan que el *mero* hecho de poder vincular causalmente determinados resultados a la acción de un individuo reviste mucha importancia *incluso* desde el punto de vista ético. De ese modo, “en el orden objetivo lo que cuenta son los actos, no las intenciones”.⁹⁷³

Así que después de todo lo que importa no es *sólo* saber si Edipo es objeto de censura o no (esto formaría parte de otra obra, con otras preocupaciones), y la dimensión objetiva que tan importante ha sido en el debate sobre el conocimiento reaparece con una nueva connotación, a saber, en relación con una noción que no había aparecido hasta este momento pero que se convierte en una idea clave del final de la tragedia: se trata de la noción de “horror moral”, que puede definirse, debe incluso definirse, como algo independiente de la responsabilidad moral del agente.⁹⁷⁴

La independencia de la vergüenza y la culpa de Edipo de sus intenciones y de la existencia de alternativas permite también trazar una diferencia que hasta ahora no se ha formulado de manera explícita, a saber, la que existe entre

⁹⁷¹ Un ensayo que se ocupa de la doble causalidad en Edipo es Schwartz, 1986, si bien en lugar de hablar del “plano objetivo” él se refiere (supongo que sin humor) a “la mano de dios”.

⁹⁷² “En el relato de la vida de alguien existe una autoridad que es ejercida por lo que ha hecho, y no solamente por lo que ha hecho intencionalmente” (Williams, 1993, 69).

⁹⁷³ Dodds, 1973, 72.

⁹⁷⁴ La tesis de Kekes (1988) es que la moralidad no se agota en la autonomía, y para argumentarlo interpreta la obra de *Edipo rey* en términos similares a los que aquí se emplean, pero extrayendo conclusiones diferentes: Kekes considera que existe un “bien en sí”, un bien objetivo y, por tanto, un mal objetivo (el “horror moral”). Cuando alguien incurre en ese “horror moral” tiene que arrastrar una culpa que es completamente independientemente de si el sujeto actuó autónomamente o no, es decir, una culpa “objetiva” que es independiente de si existen o no razones que sustenten una culpa “subjetiva” o responsabilidad por parte del agente.

trasgresión y desobediencia. Edipo es posiblemente el personaje trágico que más tabúes y leyes (divinas, patrias o comunes) ha trasgredido. Y sin embargo, Edipo es también un personaje dispuesto a obedecer en todo a la autoridad. En Edipo se juntan, pues, la máxima trasgresión y la máxima obediencia⁹⁷⁵, del mismo modo que, como se decía, en él se reúnen la máxima sabiduría con la más profunda ignorancia. Esta diferencia entre trasgresión y desobediencia se puede retrotraer a una diferencia más elemental y que cobró un protagonismo especial en la época en que fue representada esta tragedia: la que hay entre *physis* o naturaleza y *nomos* o ley, convención o costumbre. De algún modo, se podría decir que Sófocles interviene en este debate en que participaron sobre todo los sofistas y se pone de parte de la *physis* o, por así decir, del *nomos* basado en la *physis*.⁹⁷⁶ Sófocles muestra que los hechos se encadenan causalmente en una dimensión objetiva, muestra que existe una diferencia entre matar a un cualquiera y matar a un padre natural (por más que nunca haya sido un padre para él) y, así, muestra que las costumbres familiares (el *nomos*) están firmemente asentadas en la naturaleza. De ese modo, esta obra muestra que los sentimientos morales operan, en un sentido muy elemental, en el plano objetivo, en el plano de la concatenación causal entre las acciones del agente y sus consecuencias, y deja en buena medida de lado el problema de la responsabilidad. Y no porque sustente una identidad “mágica” entre responsabilidad objetiva y responsabilidad subjetiva, pues su posterior vuelta sobre el problema en su último *Edipo* muestra que no le era ajeno, sino porque lo que aquí está explorando es otra dimensión de

Desde mi punto de vista, el hecho psicológico de que algunos actos de los que el agente no es responsable susciten en él culpa no hace evidente la existencia de un “bien en sí”.

⁹⁷⁵ Goldhill, 1994b, 182.

⁹⁷⁶ Al respecto es interesante ver la tesis de Konstan en Konstan, 1994, y el comentario de Diógenes sobre la indiferencia de las gallinas respecto a las relaciones familiares. Además, Kekes (1986, 320) sostiene que la tragedia de Edipo nos advierte de un “misterioso y serio error sobre el lugar de la naturaleza, *physis*, y la convención, *nomos*, en nuestras vidas”. Curiosamente, en *Las traquinias* Hilo cuestiona la naturaleza de las relaciones familiares cuando reprocha a Deyanira que sea madre “sólo de nombre” (817-20); por su parte, Heracles moribundo le exige que se muestre un “verdadero” hijo suyo (1064), lo mismo que Áyax espera de Astianacte (547).

la ética. En esta obra le interesa ver cómo Edipo se hace cargo de las consecuencias de sus actos aun cuando no se considere, en ningún momento, responsable de los mismos, y llama así la atención sobre la imposibilidad de reducir la reflexión práctica a los problemas de atribución de responsabilidad. Edipo, cuyas trasgresiones al orden natural en ningún sentido ocultan una voluntad de desobediencia, se hace cargo de ellas porque le pertenecen, y le pertenecen en el sentido de que no puede construir ningún relato veraz de su vida sin incluir esas acciones que él ha cometido y que le producen horror. Puede vivir sin censura, pero no puede evitar el *hecho* de que cualquier relato de su vida tenga que incluir el parricidio y el incesto.

En ocasiones se ha atribuido a Sófocles una concepción cognitivista o preplatónica de lo moral y, no en vano, el propio Platón no guarda ningún epíteto negativo del poeta de Colono entre sus obras conservadas.⁹⁷⁷ No estoy segura de si esta atribución reporta ganancias significativas, pero en todo caso habría que manejarla con cautela: Sófocles no escribe tratados de filosofía moral sino obras de teatro, de modo que nunca se pronuncia sobre si el bien es una sustancia, una construcción social que contribuye al bienestar común o un invento de los débiles para sobrellevar mejor su existencia en un mundo difícil. Pero sus tragedias muestran planos importantes de la experiencia ética y, en esta tragedia en concreto, muestra la importancia del plano objetivo en la autocomprensión del individuo; muestra que la vergüenza y la culpa son emociones que operan con bastante independencia de los mecanismos públicos de atribución de responsabilidad (y dichos mecanismos son los que Aristóteles identifica como el elogio y la censura). Pero, sobre todo, al confundir el horror físico y el horror moral muestra también que la reacción de volver la mirada, de no querer ver ni oír lo que resulta insoportable incluso de concebir, es una reacción tan elemental que no puede entenderse como consecuencia de un juicio moral sino como contemporánea o previa al juicio mismo. El juicio, por así decir, está en la propia

⁹⁷⁷ Este aspecto lo hizo notar Raúl Caballero en el transcurso de un congreso sobre Sófocles (Málaga, mayo de 2003).

mirada: juzgar moralmente es ver algo *de un cierto modo*, de modo que de nuevo aquí no nos queda más remedio que recuperar, como ocurrió en el apartado sobre el conocimiento, la confianza en la sensibilidad perceptiva, algo que después Aristóteles desarrollará con mucho más detalle.⁹⁷⁸ Y de esa manera Sófocles da a entender, al menos hasta cierto punto, que no está claro si nos produce horror la violación de convenciones básicas porque son convenciones básicas o si éstas lo son porque su violación nos produce horror, un horror *natural*, es decir, una reacción espontánea pero ineludible de querer apartar la mirada.

6.2. Escepticismo ético

En el caso del conocimiento se vio cómo Sófocles afirmaba y negaba a la vez la posibilidad y la importancia del conocimiento en la vida humana. Pues bien, en el caso de la reflexión práctica también puede decirse que Sófocles a la vez sostiene y socava una concepción cognitivista. En el epígrafe anterior se ha visto en qué sentido puede decirse que Sófocles sustenta esa visión cognitivista: no propone la existencia de una idea trascendente de bien a la que se puede acceder cognitivamente, es decir no es un (pre)platónico moral, pero sí llama la atención sobre la dimensión objetiva de la vida humana y, en concreto, de las circunstancias que nos permiten valorarla. En este apartado trataré de mostrar que, junto a esto, Sófocles se revela profundamente escéptico en cuanto a la posibilidad de que los hombres accedan a un conocimiento provechoso del bien para la vida humana y, de ese modo, muestra la necesidad de revisar toda concepción optimista en relación con la capacidad de los hombres de dirigir sus propias vidas y de procurarse la felicidad. Para mostrar este punto creo que es

⁹⁷⁸ Una interpretación de la ética aristotélica como una ética basada en la percepción aparece en Nussbaum (1990, cap.2), si bien hay que decir que su tesis anti-regulista se apoya en pocos pasajes aristotélicos y, de forma machacona, en 1109b18-23 y 1126b2-4. Sobre el problema de los primeros principios aristotélicos en ética son extremadamente provechosos los comentarios de Barnes (1981), Irwin (1988), Heinaman (1995) y Cooper (1999, cap.12).

excepcionalmente útil volver sobre la concepción aristotélica de la tragedia como *mimesis* de la vida humana.

Aristóteles estudia la tragedia desde el punto de vista de su fin (*telos*) específico, que consiste en producir miedo y compasión. Para alcanzar su *telos* es preciso que el sufrimiento del héroe sea inmerecido y, para eso, es necesario que el error trágico de Edipo, su *hamartia*, sea una ignorancia (*agnoia*) totalmente imposible de censurar.⁹⁷⁹ De ese modo, el carácter virtuoso de Edipo convierte su sufrimiento en un mal en estado puro: no tiene consecuencias positivas que puedan compensarlo ni antecedentes negativos que puedan justificarlo.⁹⁸⁰ Que este es el resultado buscado por Sófocles se deduce claramente del hecho de que en la obra haya subrayado tanto su integridad moral como su inteligencia, dos virtudes que contribuyen poderosamente a su destrucción. Así, en términos aristotélicos, “sentimos piedad por la condición frágil del hombre y terror por un mundo cuyas leyes no comprendemos”.⁹⁸¹ En definitiva, para alcanzar su cometido de suscitar miedo y compasión en el público es preciso que uno de los múltiples sentidos que se le pueden atribuir a esta tragedia sea que el mundo se sustrae a control racional.

La estructura racional (o irracional) del mundo es un problema que no puede separarse del problema epistémico de si es posible o no acceder a un conocimiento fiable del mundo. En la presente tragedia Sófocles estaría mostrando que por más que el conocimiento *sea* posible, el objeto de conocimiento, el mundo que nos circunda, no presenta un orden que sea cognoscible o que adquiriera sentido para los seres humanos sino *después* de que

⁹⁷⁹ El concepto griego de *hamartia* recoge una constelación de sentidos, de los cuales sólo algunos pueden considerarse morales. En el caso de esta tragedia, el tipo de *hamartia* en que incurre el protagonista es básicamente epistémica. Cfr. Stinton, 1974.

⁹⁸⁰ Podría decirse que se trata de un mal irracional (Whitman, 1951, cap. 7 y le sigue Hull, 1993, 288-90) pero no parece que los males (o los bienes) sean sujetos de los que pueda atribuirse racionalidad o irracionalidad.

⁹⁸¹ Dodds, 1973, 67.

han ocurrido las cosas. No niega, por tanto, de forma radical la posibilidad de construir un relato inteligible de las cosas, sino la ilusión de que ese relato pueda ser moldeado antes de que sea demasiado tarde.

Así pues, esta tragedia no versa sobre la inteligibilidad moral del mundo, sino que muestra “el encuentro desesperado entre la nobleza decidida y un mundo de mal irracional”.⁹⁸² Por ello la estructura misma de la tragedia, tal como Aristóteles la describe, tiene una importancia clave para desentrañar su sentido: el hecho de que los acontecimientos se encadenen causalmente y la obra se presente de forma verosímil⁹⁸³ excluye la idea de que la vida humana sea puramente azarosa, pero el hecho de que lo menos predecible se vuelva real simplemente *porque era posible* nos advierte, eso sí, del carácter contingente de todos los fenómenos humanos y, con ello, de la imposibilidad de encontrar instrumentos que nos permitan controlar la vida humana de forma segura.⁹⁸⁴ Esta idea se formula en la tragedia por medio de su estructura irónica: como ya se ha dicho, precisamente lo que el personaje *espera* que sea su salvación el espectador *sabe* que es su destrucción. Y esta estructura racional de la tragedia es también un motivo para diferenciar lo *azaroso* de lo *contingente*: lo que carga de sentido ético a la tragedia es el hecho de que presenta la vida humana no como azarosa sino como contingente; es cruel, pero no caótica.⁹⁸⁵ De ese modo, la intervención de la fortuna no lleva necesariamente a un irracionalismo como el que propone Yocasta en esta tragedia, sino que nos obliga a buscar formas de racionalidad que

⁹⁸² Hull, 1993, 291.

⁹⁸³ La verosimilitud de la trama podría verse menoscabada por la repentina aparición del Mensajero corintio, el único que puede hacer de catalizador para que se produzca el desenlace. Voltaire considera que la llegada de este Mensajero tiene un carácter puramente fortuito y constituye un grave error técnico por parte de Sófocles. Algunos autores tratan de salvar al poeta suponiendo que llega como enviado del dios que, habiendo escuchado los ruegos de Yocasta, ha decidido hacer caso.

⁹⁸⁴ Como dice Kitto (1968, 139): “Fue una coincidencia, pero no una coincidencia in-natural, que...” y a continuación enumera las circunstancias por las que, siguiendo una cadena causal implacable, se suceden los acontecimientos de la tragedia.

⁹⁸⁵ Kitto, 1968, 143.

estén preparadas para afrontar lo impredecible; formas de pensamiento capaces de mediar con lo inesperado, como la *phronesis* aristotélica, la cual tampoco tendría sentido si debido a la intervención de la fortuna la vida humana fuera completamente errática. Si la estructura de la realidad es racional y si lo racional es lo cognoscible, la tragedia muestra, en su estructura *verosímil*, que los avatares humanos pueden comprenderse pese a la intervención de la fortuna. Pero también muestra que a veces, incluso las más de las veces, la comprensión sólo puede producirse *a posteriori*, es decir, cuando ya es *demasiado tarde*. Y si existe un abismo entre una vida que discurre sin grandes cambios y una vida trágica como la de Edipo es, sencillamente, porque en el caso de Edipo se reúnen *casualmente*, es decir de forma inesperada e impredecible, pero siguiendo una rígida causalidad, las circunstancias apropiadas para que ese abismo se abra. La catástrofe de Edipo es una consecuencia *natural*⁹⁸⁶ de las virtudes y debilidades del héroe, de sus circunstancias y de su interacción con otros personajes.⁹⁸⁷ Los hechos se producen debido a la maldición que cayó sobre los Labdácidas, debido a esa causalidad “no innatural” pero también, y sobre todo, debido al carácter de Edipo y a sus acciones. Pero esto último no permite, pese a todo, que su tragedia pueda moralizarse⁹⁸⁸: son precisamente los rasgos más virtuosos de su carácter los que lo llevan a su propia destrucción, pues ésta no le llega como castigo por su ambición o su despotismo, sino como resultado de su voluntad de salvar a Tebas y de alcanzar la verdad. Postular un castigo divino a su ira constituye una interpretación antieconómica del drama, pues el drama mismo suministra elementos suficientes para explicar la caída de Edipo y no necesitamos ningún artificio extraescénico que apunte su verosimilitud.

⁹⁸⁶ Un estudio detallado de la tragedia de Edipo y del modo en que su estructura se adecua a los criterios establecidos por Aristóteles en la *Poética* es Georgiadis, 1994.

⁹⁸⁷ Kitto, 1968, 139.

⁹⁸⁸ Contra la interpretación moralista (victoriana) de *Edipo Rey* han escrito casi todos los intérpretes importantes de la obra (Whitman, Waldo, Ehrenberg, Knox, Kirkwood, Doods, Vernant y Segal, entre otros).

En definitiva, la conclusión que puede extraerse de esta obra es que el conocimiento, en la medida en que sea posible, no puede evitar el sufrimiento del hombre.⁹⁸⁹ La Ilustración de la que Edipo sería un héroe no puede, por tanto, confundirse con una ingenua y optimista confianza en el conocimiento como solución para todos los problemas humanos: Edipo no encarna sólo un ideal racional sino también el monstruo mismo que sueña ese ideal. Y, a pesar de algunas interpretaciones nietzschianas que poetizan la entereza o la resistencia del héroe en los momentos de máximo dolor, que entienden que su carácter se ha fortalecido y que ha alcanzado una sabiduría superior por medio de ese sufrimiento que lo distingue del resto de los hombres, desde mi punto de vista ninguna de estas interpretaciones eliminan la dimensión puramente negativa, puramente gratuita del sufrimiento humano. Y en este contexto, ni el conocimiento puede servir para liberarnos del dolor, ni el conocimiento que se adquiere mediante el dolor consigue paliar su negatividad absoluta. En el fondo, la poetización de la *endurance* heroica no es sino un magro consuelo del que finalmente no queda más remedio que prescindir.

Pero todavía queda un sentido en el que puede decirse que Sófocles propone una forma peculiar de escepticismo ético. Al equipararse simbólicamente el horror moral al horror físico se produce un curioso intercambio: el dolor físico presta al horror moral esa imposibilidad de articularse y, por tanto, de concebirse y de expresarse públicamente. Lo que horroriza pasa a ser, pues, lo inefable, lo que no se puede mirar pero tampoco se puede decir ni escuchar.⁹⁹⁰ Lo horrible, pues, no puede integrarse en un discurso o en un relato inteligible, sino que sólo se muestra: el agudo dolor de la herida de Filoctetes⁹⁹¹ o

⁹⁸⁹ Así se expresa Kirkwood (1958, 133): “El escepticismo de Edipo es un símbolo no necesariamente de impiedad, sino de confianza en la autosuficiencia del poder humano; y en el pensamiento de Sófocles el poder humano es una coraza inadecuada para protegerse contra el sufrimiento”.

⁹⁹⁰ Aparecen numerosas ocasiones en la tragedia en que lo inefable se aproxima a lo horrible, especialmente en 1169-70 y 464.

las horribles visiones de Casandra⁹⁹² no pueden expresarse en el lenguaje y quedan, pues, como algo ininteligible, o como algo a lo cual sólo se puede acceder mediante un profundo esfuerzo de la lengua y de la imaginación. Pero, paradójicamente, el horror mismo que producen obligan a apartar la mirada y, de ese modo, lo horrible tiene vocación de quedar siempre inexpresado o desconocido.

7. Conclusión. La práctica de la ironía

En este capítulo he tratado de mostrar en qué consiste la ironía de la tragedia de Edipo, una ironía que afecta especialmente a la concepción del valor del conocimiento en la vida humana. Una de las conclusiones más obvias de la tragedia en este sentido es que el éxito del conocimiento (el descubrimiento de la verdad) es también su fracaso (el descubrimiento de que de nada sirve conocer, o incluso de que alcanzar la verdad significa perder todo lo demás). De ese modo, esta tragedia también versa sobre los límites: lo que le ocurre a Edipo es que choca con el “muro que espera al que no aprecia los límites de la capacidad humana”.⁹⁹³ En este sentido, el fracaso de Edipo ha sido interpretado como el fracaso del siglo quinto al descubrir⁹⁹⁴ que todo su progreso sólo ha sacado a la luz la enormidad de su propia ignorancia.⁹⁹⁵ La ironía edípica es pues una ironía socrática: la ironía del que sabe que no sabe nada y, por eso, está dispuesto a aprender, lo cual no deja de ser una disposición ética. Esta crisis del conocimiento se refleja en buena medida en las inversiones que, como ya se ha visto, se operan en toda la obra y, de forma especial, en lo que tiene que ver con

⁹⁹¹ A propósito véase Scarry, 1985, 5, 10, 17 y 53.

⁹⁹² *Agam.*, 1072-1177, cfr. Segal, 1982, 134.

⁹⁹³ Gellie, 1964, 3.

⁹⁹⁴ Esta crisis del conocimiento puede tener que ver con la crisis de la medicina que se produjo con la peste de Atenas. Curiosamente, la peste también acarrea una desconfianza en esa otra forma de saber que se ha opuesto aquí al conocimiento empírico, la mántica.

⁹⁹⁵ Knox, 1989, 52.

el conocimiento. Knox interpreta que dichas inversiones describirían la misma parábola que se produjo en el racionalismo ilustrado del siglo quinto.⁹⁹⁶ Así, las afirmaciones explícitas de Edipo (optimistas respecto al conocimiento) se contradicen con la estructura general de la tragedia y el desenlace del drama. De tal manera que, como se ha visto, el personaje de Edipo comparte, en *Edipo Rey* al igual que en la famosa oda al hombre que aparece en *Antígona*, el optimismo de sus contemporáneos en la búsqueda de la verdad y los procedimientos de investigación racional como fuente de dominio del mundo y de progreso social.⁹⁹⁷ Pero la tragedia de Edipo, también como la oda al hombre de *Antígona*, expresa a la vez una desconfianza elemental hacia esos mismos poderes, un recelo ante su inherente ambigüedad y la posibilidad, pues, de que adquieran un significado negativo, ya sea que esos poderes sean limitados (el conocimiento humano es siempre falible), ya sea que esos poderes se ejerzan en o den lugar a situaciones inadecuadas (el conocimiento no libera del dolor sino que causa sufrimiento). El conocimiento, pues, se abre a la posibilidad tanto de ser limitado en su alcance como de dar lugar a una visión pesimista del hombre y de su mundo.

La estructura de este capítulo ha pretendido, en cierto modo, reflejar la estructura profundamente irónica que caracteriza a la más irónica de las tragedias de Sófocles. Pero, si se tiene en cuenta el tipo de texto del que se está hablando, un texto que fue concebido no para ser leído en privado sino para ser representado y valorado públicamente, creo que todavía se puede decir algo más sobre la ironía: la práctica de la ironía no sólo es posible sino que incluso adquiere un valor especial cuando se trata de una práctica pública, colectiva, en la que está

⁹⁹⁶ Di Benedetto (1983, 11) también interpreta la tragedia como una crítica a la ilustración.

⁹⁹⁷ En el Coro de *Antígona* se habla de dominio del mar, y en *Edipo rey* aparecen numerosas metáforas náuticas y, especialmente, Edipo es nombrado como piloto; en *Antígona* se habla del dominio sobre los animales, y Edipo es descrito como un cazador; en *Antígona* se hablaba del dominio sobre la tierra, y en *Edipo* abundan las imágenes de labranza, siendo Edipo representado como un agricultor. Al final de la obra, sin embargo, todas estas *technai* cobran un

involucrada toda la *polis*. Y, puesto que se pueden cuestionar algunos valores pero no todos a la vez, no hay cuidado de que su práctica socave en ningún sentido relevante los valores más elementales de la sociedad.⁹⁹⁸ Como afirma Segal, “la tragedia a la vez se encuentra en el corazón de la sabiduría tradicional de la ciudad y pone en cuestión esa sabiduría *mediante sus efectos de ironía*, sus abruptas inversiones, su estructura dialogada”.⁹⁹⁹

sentido ambiguo: el piloto naufraga o llega al puerto equivocado, el cazador acaba siendo cazado y el agricultor siembra el campo que no debía. Cfr. Knox, 1989, 51 y Segal, 1981, 207.

⁹⁹⁸ Sobre la inconveniencia de la práctica pública de la ironía por su potencial hipercrítico y virtualmente relativista véase Rorty, 1996, 91-113.

⁹⁹⁹ Segal, 1982, 140; la cursiva es mía.

Intermezzo II: Al final, la ironía

El viejo Edipo se sienta a descansar en un bosque, fatigado de peregrinar acompañado de Antígona. Un lugareño le advierte que se encuentra en un sitio consagrado a las Euménides y que debe salir inmediatamente. Edipo comprende que su destino es morir en ese lugar y solicita al desconocido que vaya a buscar al gobernante de la región. Después entra el Coro de ancianos: primero pide a Edipo que abandone el recinto sagrado y, una vez enterado de su identidad, le pide que abandone la región por miedo a que se vea contaminada. Antígona suplica asilo para ambos y el Coro lo somete a la voluntad del gobernante, Teseo. Llega Ismene, que trae noticia del enfrentamiento de los hermanos Eteocles y Polinices por el poder de Tebas, y el deseo de los caudillos tebanos de hacerse con su cuerpo de Edipo con vistas a futuros beneficios anunciados por el dios pítico. Edipo maldice a sus dos hijos. Se advierte a Edipo y sus hijas de que deben realizar sacrificios a las diosas y sale Ismene a cumplirlos. Entre tanto, el Coro pretende satisfacer su curiosidad sobre los hechos famosos de la vida del héroe: su incesto y su parricidio. Llega Teseo, quien se compromete a proteger a Edipo. El primer estásimo está compuesto de dos panegíricos, uno en alabanza de Colono y el otro canta las glorias de Atenas, de la que Colono es un demo. Aparece Creonte con el propósito de llevarse a Edipo: primero trata de persuadirlo y después se conduce violentamente, raptando a sus hijas y obligándole a seguirle o quedarse solo. Teseo interviene para liberar a las muchachas. Una vez resuelto el problema, Teseo informa de la presencia de un suplicante que quiere hablar con Edipo. Éste adivina que se trata de su hijo Polinices y se niega a recibirlo, pero cede por los ruegos de Antígona. En el tercer estásimo el Coro canta lo lastimosa que es la vejez. Entra Polinices suplicando a su padre Edipo que, por el interés de ambos, lo acompañe al frente de Argos para destruir Tebas, de cuyos caudillos ambos son víctimas. Edipo rechaza sus súplicas y persevera en su maldición. Antes de partir, Antígona suplica a su hermano Polinices que no vaya a buscar una muerte segura para sí mismo y sus aliados, pero éste replica que no puede hacer otra cosa y se marcha. Se oye un trueno, la señal que Edipo interpreta como que su muerte se aproxima. Reaparece Teseo, que acompaña a Edipo y sus dos hijas para conocer las promesas de Edipo antes de morir. Tras los cantos e invocaciones a la muerte del Coro, llega un mensajero que narra la extraña desaparición de Edipo y entran sus hijas lamentando la soledad en que quedan. Piden a Teseo ser enviadas a Tebas y éste se compromete a hacerlo.

Se ha convertido ya en un tópico sobre Sófocles el decir que Edipo en Colono constituye su despedida de la vida o su testamento espiritual. Se representó en el año 401, un lustro después de la muerte del poeta y habiendo terminado ya la Guerra del Peloponeso con la derrota definitiva de Atenas contra Esparta en el año 404. Se representó, pues, en una Atenas que ya no era la del poeta. En esta su última tragedia Sófocles se vuelve hacia uno de sus héroes más queridos, Edipo. Como Sófocles, Edipo se despide de la vida en esta tragedia, y lo hace repasando su historia y dando sentido al relato de su vida.

Como se ve nada más comenzar la obra, tras muchos titubeos Edipo ha logrado un conocimiento certero de sí mismo y de las circunstancias en que su vida se ha desarrollado: no se engaña sobre quiénes son sus enemigos y quiénes sus amigos, un conocimiento elemental para habitar el mundo, y muy especialmente el mundo griego; sabe dar un sentido a su vida, dañada por la fortuna pero no ensuciada por tener una voluntad o un carácter avieso. Al llegar a Colono aprende incluso cómo va a ser el final de su vida y qué va a ocurrir después. Al comenzar la obra vemos a Edipo que, expulsado de Tebas, va errante por los caminos despertando miedo y compasión por la tragedia que ha sido su vida. El horror que suscita a su paso le impide permanecer en sitio alguno (140, 286), pero la compasión que provoca su historia, que se puede leer en sus ojos cegados y en su vida de vagabundo, le permite sobrevivir mendigando. El largo camino recorrido le ha conducido al final de su vida y a un conocimiento retrospectivo de la verdad sobre sí mismo: al borde de la muerte puede mirar hacia atrás y contar un relato, el relato de su pasado esplendor y su caída en desgracia. Y así, al borde de la muerte puede, como reconocería al fin Cresos, decir lo poco que duró su felicidad.

Pero también, al final de sus días, Edipo sabe que deja de ser un común mortal y que se va a convertir en un dexion, un héroe cuya tumba será fuente de secretos beneficios para los moradores de Atenas. Al llegar a Colono, al bosque de las Euménides, completa su conocimiento sobre su destino final. Edipo sabe, pues, cosas que ya no son propias de los hombres: al renunciar a su condición humana y aproximarse a la divina adquiere también esa forma de conocimiento místico, disponible de forma clara y gratuita, inmediata, pero al que sólo acceden los iniciados: esa forma de conocimiento que, como se ha dicho, era propia del adivino Tiresias y contra la que Edipo oponía su propia concepción pública del saber. En esta obra vemos cómo en sus últimos momentos Edipo se aproxima a un punto de vista distanciado sobre su propia vida: ya no se contempla horrorizado por sus acciones sino que las ve como parte de una cadena desastrosa en la que él no ha tomado parte sino de la que es víctima inocente. Pero esa verdad sobre su propia vida es algo que está a disposición de muchos mortales: basta con mirar hacia atrás y contar su propia historia. La verdad sobre su muerte, sin embargo, es un conocimiento que tiene que ver con lo sobrenatural y que sólo se le aparece a Edipo cuando está a punto de convertirse en héroe. Ese conocimiento sin restricciones, esa mirada desde ningún

lugar es consecuencia de su abandono de la perspectiva humana, limitada y finita, y su conversión en un ser objeto de culto religioso.

En el viejo Edipo confluyen, pues, las dos formas de conocimiento que, como se ha visto, se enfrentaban en Edipo Rey: en él se encuentran tanto el saber empírico al que se accede por caminos inseguros y trabajosos, propio de los mortales, como el conocimiento preclaro de los seres semidivinos, la verdad evidente del adivino ciego y de los oráculos píticos. Tan completo es el conocimiento que posee el héroe de esta tragedia que, curiosamente, se trata de una de las obras con menos ironías y donde el drama se encuentra exento de peripecia. Edipo llega con paso lento pero sostenido hasta el final de su vida, un final que se prefigura desde el comienzo de la obra, y el personaje permanece estable y distanciado mientras el mundo gira a su alrededor. Los personajes llegan y se van, aparecen Creonte y Polinices haciendo ruido y turbando su paz, pero él continúa inexorable hacia su muerte ya cercana. Mientras la trama de Edipo Rey se configura a partir de cambios e inversiones, a partir de expectativas defraudadas y confirmadas a un tiempo, en su último Edipo el viejo Sófocles presenta a un personaje cuya sabiduría le obliga a contener su gusto por la ironía y la inversión. Pues Edipo todo lo sabe, no hay ocasión para que se produzca distancia alguna entre lo que pretende enunciar y lo que de hecho enuncia. Su discurso no se desdobra, es claro y unívoco para él mismo y para su público: al menos, en lo que atañe a su tragedia. Y no obstante la aparente escasez de ironías trágicas en este texto, me gustaría mostrar que la ironía es, también aquí, el medio de expresión preferido por Edipo y por Sófocles.

En primer lugar hay que subrayar que en la tragedia de Edipo en Colono predomina una preocupación política elemental: Sófocles indaga en el destino político de dos ciudades rivales, su Atenas natal y la vecina Tebas. Tan aguda es la inquietud política que anima esta obra que es, entre las tragedias que han sobrevivido, aquella donde más veces utiliza la palabra polis.¹⁰⁰⁰ Y en efecto buena parte de la obra consiste en una celebración de la ciudad de Atenas por su indiscutible superioridad moral y militar respecto al resto de la Hélade (108 y, sobre todo, todo el primer estásimo). Más que en ninguna otra, en esta tragedia la virtud y el poderío de Atenas resaltan sobre el trasfondo de la corrupción y debilidad de su eterna rival, Tebas. Atenas es

¹⁰⁰⁰ Blundell (1993, 289) ha contado hasta 46 apariciones.

presentada como una ciudad gobernada por un líder lleno de virtudes, Teseo, que gobierna con sereno espíritu democrático y que epitomiza en su propia persona y, especialmente, en su forma de actuar, justa y eficaz, las virtudes de la ciudad entera de Atenas. Así, en la obra vemos cómo en las costumbres atenienses se valora por encima de todo el derecho de palabra unido a la disposición a escuchar a todos y a dejar que el mejor argumento sea el que persuade: sólo en virtud de este principio se permite a Creonte y Polinices que defiendan su postura y expliquen sus razones, que después se desdeñarán por demostrarse espúrias. Atenas es una ciudad donde se mantiene y valora la obediencia a la autoridad política (294ss). Guarda humilde temor por los dioses (260, 886-7), de modo que no es insolente pese a ser sumamente poderosa (734). En virtud de esa piedad acoge solícita al suplicante y protege al débil e indefenso, reconociéndose en y compadeciendo al necesitado (551ss, 565ss) y, con ello, respetando el piadoso deber de la hospitalidad (1705ss, 1712-4). Atenas se representa como una ciudad de hombres libres (917) que respeta la ley y la justicia (913ss), donde reina la moderación y la sabiduría, donde reina un gobierno razonable y se ejerce el poder con equidad (epeikeia); una ciudad en la que impera la concordia entre los hombres. La Atenas de esta obra no es, por supuesto, la Atenas de Sófocles, sino la Atenas mítica gobernada por un benévolo basileus (67), Teseo. Pero las virtudes de esta polis mítica, encarnadas por su benévolo rey, coinciden en buena medida con las que concurren en el elogio de los caídos en la oración fúnebre de Pericles: el respeto a la autoridad de la ley y la participación en el gobierno y la asamblea, que son la base de la libertad política de los atenienses; la sabiduría, la inventiva y el buen criterio a la hora de tomar decisiones; la seguridad en sí mismos y su valentía (Tuc., II, 35-46).

Todas las virtudes que parecen brillar en Atenas y conformar su incorruptibilidad moral y militar están ausentes en la tiránica Tebas: ésta muestra los vicios que son el reverso de dichas virtudes. En sus decisiones no hay unanimidad, sino que la ciudad está desgarrada por la discordia y el conflicto. Y esta situación se debe a que los tebanos ponen sus intereses particulares por encima del bien común. La escisión política alcanza su máxima expresión en el enfrentamiento fratricida de los dos vástagos de Edipo, Polinices y Eteocles, cuyo enfrentamiento personal es también una representación de la stasis que debilita Tebas. Pero también se cierne sobre Tebas la sombra de un mal no menor que la guerra civil, la tiranía que encabezará Creonte con toda su ciega crueldad. Y no en vano los derivados de tyrannis se emplean en esta

obra sólo en relación con la ciudad de Tebas y su degeneración política (851, 909ss, 911ss, 919-23, 929ss). Así como en la obra Teseo encarna las virtudes de Atenas, Creonte y Polinices encarnan los vicios de Tebas: Creonte se apodera de forma impía, traicionera y despiadada de las hijas de Edipo, se presenta ante Teseo como un adulator pero luego pisotea las más elementales normas de la hospitalidad y la justicia, y en su ignorante violencia se vislumbra el retrato que Sófocles trazó en Antígona. Por su parte, Polinices se muestra igualmente hipócrita e injusto, tan terco y despiadado que se encamina voluntariamente hacia su propia destrucción y a la de su pueblo.

Debido a los vicios de Tebas y a las virtudes de Atenas, el héroe Edipo promete a la primera todos los beneficios derivados de albergar su tumba en su territorio. De ese modo, Edipo le otorga protección (1524), imbatibilidad contra Tebas (1533ss) e inmunidad frente al sufrimiento (1764ss). Sin embargo, si se repasan las circunstancias de la escritura y de la posterior representación de esta obra resulta muy llamativo el hecho de que la “vida real” invierte totalmente la imagen de Atenas y la promesa de Edipo en la obra. En primer lugar, los hechos históricos demuestran que Atenas no era en absoluto inexpugnable. Pese a toda su confianza en sí misma sucumbe definitivamente contra Esparta en el año 404, poco después de la muerte de Sófocles. De hecho, tras su descalabro en Sicilia en el verano de 413, y la consiguiente desmoralización de los atenienses, Atenas inicia un lento declive, jalonado de escasos éxitos y dolorosos fracasos, hasta su rendición definitiva contra el espartano Lisandro: tras el desgaste de las revueltas en Jonia y la propia crisis oligárquica en Atenas (corría el año 413), tiene lugar una serie de campañas militares desastrosas. Un ejemplo de ello es la batalla de Notio, donde Atenas pierde 15 trirremes y toda la responsabilidad de la derrota cae sobre Alcibíades, reconociendo así la ciudad que su torpeza política al permitir el regreso de un consabido traidor. Es cierto que entre tantas miserias se produjo la victoria de las Arginusas, pero este éxito se vio empañado por la pérdida de 25 trirremes y la condena de los generales por el impío abandono de los caídos.¹⁰⁰¹ Así pues, tras la derrota ateniense en los Egospótamos y el bloqueo del Pireo tiene lugar la rendición definitiva de la ciudad y la instauración de la oligarquía de los Treinta

¹⁰⁰¹ Todos los acontecimientos que tienen lugar entre el año 411 (donde Tucídides interrumpe su *Historia de la Guerra del Peloponeso*) y el final de la guerra se encuentran recogidos en las *Helénicas* de Jenofonte, libros I y II.

Tiranos bajo el auspicio de Esparta. Aunque la democracia se restablece al año siguiente, el poderío militar de Atenas está tocado de muerte. En cuanto a Tebas, Atenas no sólo será vencida por sus aliados sino que es ésta la que solicita abiertamente su total destrucción (Jen., Hel., I, 2, 19).

Pero no sólo la promesa de protección se ve contradicha por los acontecimientos. Más llamativo es, si cabe, la imagen de depravación moral que Tucídides nos ha dejado de los atenienses una vez que han perdido a su líder espiritual, Pericles. La Atenas mítica de Teseo es el reverso de la ciudad en que había degenerado durante la Guerra del Peloponeso, una ciudad dividida, cruel y prepotente que se parece más a la Tebas de Creonte, Eteocles y Polinices. En el debate que enfrentó a Cleón y Diódoto sobre la suerte de los rebeldes de Mitilene (Tuc., III, 36-50) tenemos un ejemplo muy vívido de la ilimitada crueldad y la indiferencia por la piedad y la justicia de buena parte de la población ateniense, si bien finalmente triunfa en la Asamblea el bando menos exacerbado. Sin embargo, una ligera ojeada al famoso Diálogo de Melos (Tuc., V, 82-116) permite ver hasta qué punto la ciudad de Atenas se había convertido en una auténtica tirana con sus aliados más débiles: se trasluce del diálogo una radical concepción calicleana del bien, donde el interés o la conveniencia se confunde con la justicia, y una cínica afirmación de la identificación entre ley y poder. Y la matanza en que termina el episodio demuestra que no se trataba sólo de una discusión sofística sobre la naturaleza de la vida buena o de las costumbres.

Así pues, el destino de Atenas se expresa en esta obra por medio de una profunda ironía: al presentar a Teseo, el líder de la Atenas mítica, revestido de las virtudes políticas de que hace gala el ateniense del siglo de Pericles, Sófocles pone el dedo en la llaga de los atenienses de su tiempo: alude a ese sereno modo de vida y a esa destreza política que han perdido para siempre. Y el énfasis en la promesa de protección de Edipo no deja de ser también una dura ironía: lejos de permanecer inexpugnable, la histórica Atenas estaba a punto de sucumbir definitivamente cuando fue escrita la tragedia, pero hacía años que estaba derrotada cuando se representó en el teatro de Dionisos. La ironía del último Edipo, del Edipo que todo lo sabe, ha alcanzado una inversión máxima porque ya no es una ironía que pivote sobre el personaje sin que éste se aperciba, sino que su ironía está dirigida por este personaje, que se expresa de forma oracular, al propio público. Ni la virtud ni el poderío de Atenas son inexpugnables, sino todo lo

contrario. Y si esta obra será, al final, tan irónica como su Edipo Rey es porque, aludiéndose en el fondo a su derrota militar y moral, es la obra donde Sófocles celebra la virtud y el poder de Atenas de forma más intensa y explícita.

Memoria y olvido

“No pongas como condición de la convivencia pública una creencia que sólo tú y los tuyos comparten, por muy verdadera que parezca, y atiende, en todo caso, a formularla de manera no absoluta y que sea comprensible para quienes no la comparten”

Carlos Thiebaut, *De la tolerancia*

0. Introducción y estructura de *Electra*

0.1. Introducción

En general, los críticos se muestran de acuerdo en situar la obra de Electra en una fecha relativamente tardía, entre Edipo Rey y Filoctetes. Según Jebb no podría datarse con anterioridad a 420, pero parece ser posterior a esa fecha y más cercana al final de la vida del poeta.¹⁰⁰² No obstante, la atención de los críticos en este caso no se ha centrado tanto en ubicar esta tragedia en la cronología general de la obra sofóclea cuanto en establecer una prioridad entre esta Electra y la tragedia homónima de Eurípides. He podido notar que en general se tiende a considerar que la Electra de Eurípides es anterior a la de Sófocles¹⁰⁰³; no obstante, es preciso señalar que, si bien la datación exacta de la tragedia eurípidea ha sido establecida en el año 413, la datación relativa de ambas tragedias no parece que pueda determinarse de forma

¹⁰⁰² Sobre la datación de *Electra* puede verse además Saïd, 1993, 299-300.

¹⁰⁰³ Véase, *inter alia*, Jebb, lii-lviii; 342; Kamerbeek, 7-8; Whitman, 1951, 51-5; Winnington-Ingram, 1980, 342.

igualmente exacta o definitiva.¹⁰⁰⁴ Ambas obras, sin embargo, beben de (y transfiguran) la misma fuente esquilea, Las Coéforas.

Se trata de un drama monológico que gira en torno a los avatares que tienen lugar en la vida de su protagonista, *Electra*.¹⁰⁰⁵ Esta estructura monológica se beneficia de la situación aislada de la obra pues, a diferencia de la *Orestía* esquilea, no forma parte de una trilogía temática (no, al menos, que se sepa). Su carácter unitario se encuentra además reforzado por el título de la obra, que recoge únicamente el nombre de la protagonista; ésta, por su parte, desde que hace aparición en el prólogo no abandona la escena.¹⁰⁰⁶ Este acuerdo entre forma y contenido contribuye a crear la sensación de que el drama no tiene continuación, de que está, por así decir, autocontenido y no hay nada más que añadir.¹⁰⁰⁷ Como se verá después, este final cerrado ha suscitado un desconcierto singular entre los críticos, pues parece que el poeta deja sin castigo ni censura el matricidio del final. De ahí que se puedan señalar, a grandes rasgos, dos formas habituales de interpretar el drama: por un lado están aquellos que siguen la línea abierta por Homero y ven en la venganza de Orestes un acto de justicia restauradora del orden; por otro, los que encuentran que Orestes y *Electra* realizan una acción inaceptable y monstruosa, pero la única que les cabía realizar; desde este punto de vista, los hermanos se encontrarían en una situación clásica de elección trágica, pues es necesario actuar y, sin embargo, ninguna de las acciones posibles evitan el sufrimiento y el mal. En este capítulo sostendré que la última de las

¹⁰⁰⁴ Al respecto dice Lloyd-Jones (cit. en Winnington-Ingram, 1980, 343): “quienes afirman con seguridad que conocen la fecha de la *Electra* o *Las traquíneas* de Sófocles viven en un mundo privado”.

¹⁰⁰⁵ Aunque la obra llama la atención por su unidad ha habido quien ha considerado que se trata de una tragedia dípica: según Irigoín (1993) *Electra* es una tragedia dípica que, en lugar de presentar dos héroes diferentes en cada una de las partes, presenta una *Electra* pasiva al principio y una *Electra* activa al final. Esa transformación de *Electra* contradice algunas posturas tradicionales como la sostenida por Woodard (1966, 137), pero viene avalada por otras (Romilly, 1970, 86; di Benedetto, 1983, 182). No obstante, y obviamente por diferentes razones, las dos posturas son sostenibles, aunque yo me inclino a insistir en su unidad.

¹⁰⁰⁶ Según Woodard (1966, 126), “*Electra* domina excesivamente *Electra*”. Jouanna (1993, 178-9) se refiere a lo mismo en términos de un “desequilibrio” que da lugar a esa focalización excesiva pero buscada del poeta en el personaje de *Electra*.

¹⁰⁰⁷ Cfr. Baldry, 1971, 139.

líneas mencionadas se correspondería con la visión trágica de la vida y de la elección humana que Sófocles quiere transmitir.

02. Estructura

El prólogo presenta una forma excepcional pues se compone de dos escenas¹⁰⁰⁸: en la primera aparecen el Pedagogo, Orestes y el personaje mudo Pílates, que llegan a Micenas y se disponen a ejecutar la venganza sobre los asesinos de Agamenón, que llevará consigo la recuperación de los derechos y propiedades por parte de su legítimo heredero, Orestes. Enterado el público del plan mediante el que Orestes se introducirá en el palacio de Agamenón, ocupado ahora por Egisto y Clitemnestra, y enterado también de otros precedentes importantes (que Egisto y Clitemnestra asesinaron a Agamenón y usurparon sus poderes y posesiones, que la hija de Agamenón y Clitemnestra, Electra, salvó al único infante, Orestes, entregándolo al Pedagogo, y que éste lo ha criado para convertirlo en vengador de su padre) desaparecen los conspiradores y aparece Electra lamentando su situación, la muerte de su padre y la tardanza de Orestes. Es significativo que la escena del reconocimiento entre ambos hermanos no tenga lugar en el prólogo sino que se postergue hasta el momento de la ejecución de la venganza: Electra, a diferencia de cuanto ocurre en las versiones esquiléa y eurípídea, no es instigadora de la venganza ni participa en su planificación por más que la desee ardientemente y consagre su vida a esperarla.

El párodo pinta minuciosamente la situación en que se encuentra Electra así como su talla heroica: su resolución a salvaguardar la memoria del padre y a esperar al vengador Orestes, sus privaciones, los ataques de sus enemigos y el modo en que ha sido marginada en palacio, especialmente por las obstrucciones interpuestas a su matrimonio y reproducción. Esta primera conversación entre Electra y el Coro llega a su fin con la entrada de una tercera hermana, Crisótemis, que tras intentar inútilmente persuadir a Electra para que cese en su duelo le revela

¹⁰⁰⁸ La estructura bipartita del prólogo, una “característica única” en Sófocles, tiene un sentido elemental para la comprensión de la obra pues aquí se muestran las actitudes básicas de los protagonistas: la “exterioridad” de Orestes, su resuelta disposición a actuar, y la “interioridad” de Electra, su pasivo lamentarse día tras día. Esto, además, refleja la diferenciación social que existía en Atenas entre hombres y mujeres: los hombres descollan por su acción en la esfera pública mientras que las mujeres quedan recluidas en el *oikos*. Al respecto véase Woodard, 1966, 127ss.

un sueño de Clitemnestra, claramente premonitorio del regreso vengador de Orestes. Electra la convence para que destruya las ofrendas con que la madre de ambas se propone aplacar al muerto. De ese modo, en este primer debate aparece ya una diferencia profunda entre las hermanas, pero se atenúa cuando Crisótemis decide desobedecer a Clitemnestra y deshacerse de sus ofrendas; en esta escena, pues, hay una complicidad que contrasta llamativamente con el alejamiento definitivo y tajante que se producirá más adelante entre las hermanas.

En el primer estásimo el Coro se muestra esperanzado en que el sueño de Clitemnestra preconice el retorno de Orestes, si bien termina nombrando las muchas y penosas desgracias (polyponos aikeia) que una vieja maldición ha procurado a los Pelópidas. El segundo episodio empieza con la entrada de Clitemnestra y su enfrentamiento con Electra: en este agón la heroína se enfrenta con su auténtica antagonista, a la que acusa de utilizar el sacrificio de Ifigenia como un pretexto para perseverar libremente en su relación adúltera con Egisto. Presenciamos una oración a Apolo que deja entrever el temor de Clitemnestra ante la posible llegada de Orestes y, como respuesta a sus ruegos, aparece el Pedagogo haciéndose pasar por un mensajero foceo que trae la noticia de la muerte de Orestes. La presencia simultánea en la escena de Clitemnestra y Electra permite valorar la desesperación absoluta de la segunda y la alegría contenida de la primera. El Pedagogo ofrece un relato prolijo y verosímil de la muerte de Orestes en el transcurso de una carrera, discurso que termina con la entrada de Clitemnestra y el Pedagogo en palacio y el canto conjunto de Electra y el Coro por la desolación de la heroína. Entra Crisótemis contenta por haber encontrado signos fiables del regreso de Orestes, pero Electra pulveriza su alegría al narrarle las noticias, que da por ciertas, del Pedagogo; muerto Orestes, le propone ejecutar ellas mismas la venganza. Crisótemis considera que se trata de una empresa arriesgada e inútil y espera que los muertos lo comprendan y la perdonen, de modo que se produce una escisión radical y definitiva entre ellas.

En el segundo estásimo el Coro evoca las diferentes lealtades de las dos hermanas y, quizás, alude a la extraña maternidad de Clitemnestra, por medio de una comparación: los pájaros siempre cuidan de su progenie pero la desnaturalizada Clitemnestra no. Después elogia la resolución heroica de Electra. Entra Orestes con una urna y se produce el encuentro de los dos hermanos: Electra se lamenta con lo que cree que es la urna funeraria de su hermano entre las

manos y éste, conmovido, le revela su identidad. La escena del reconocimiento está repleta de notas de alegría, pero la llegada del Pedagogo recuerda que hay que pasar a la acción y que el plan debe ser ejecutado en ese momento. Tras reconocer a su vez al Pedagogo como el hombre a quien ella misma confió a Orestes niño, Electra pronuncia, como antes Clitemnestra, una oración a Apolo para que contribuya a la consumación de la venganza. Todo el drama nos ha ido preparando para un desenlace que se produce en menos de una décima parte de la obra¹⁰⁰⁹: Orestes entra en el palacio e inmediatamente se oye gritar a Clitemnestra, de quien Electra y el Coro, que permanecen fuera del palacio, narran la muerte que tiene lugar en el interior. Llega Egisto y es conducido al interior del palacio para contemplar el cadáver de Orestes, pero al descubrirlo y ver que se trata de Clitemnestra comprende cuál va a ser su próximo final. Tras una breve discusión con Orestes, Egisto muere y el Coro canta la liberación de la casa de Atreo.

1. El problema hermenéutico

Electra es una de las tragedias que suscitan mayor desacuerdo en la crítica literaria.¹⁰¹⁰ La escasa atención que respecto a *Las Coéforas* o la *Electra* de Eurípides presta Sófocles al tema del matricidio y a la subsiguiente persecución de los hermanos por parte de las Erinias de Clitemnestra ha provocado cierto escándalo entre los críticos de gusto más moralista. Se trata, efectivamente, de un matricidio que aparentemente desemboca en un final feliz: no aparece ningún *deus ex machina* para condenar y castigar el atrevimiento de Orestes, ninguna insinuación de culpa en los perpetradores, ni siquiera una ligera conciencia del horror que supone matar a una madre, y tampoco se pergeña la necesidad de purificación o de un juicio absolutorio del matricida.¹⁰¹¹ Es verdad que, como

¹⁰⁰⁹ El asesinato de Egisto y Clitemnestra tiene lugar en los últimos 120 de un total de 1510 versos.

¹⁰¹⁰ Así se expresa Winnington-Ingram (1980, 217): “Podría pensarse que la *Electra* de Sófocles prueba la imposibilidad de una crítica literaria objetiva: tan diversas son las interpretaciones a que ha dado lugar”.

¹⁰¹¹ Whitman, 1951, 161.

subraya Winnington-Ingram, hay numerosas alusiones a las Erinias¹⁰¹²; pero lo que llama la atención es que éstas no tengan nada que ver con el matricidio de Orestes sino más bien con el asesinato de Agamenón, es decir, con la culpa que arrastran Clitemnestra y Egisto en este drama y que se salda con el cumplimiento de la venganza de Orestes. Aparece una ligera insinuación a las “desgracias por venir de los Atridas” en boca de Egisto (1498), pero eso es todo. En definitiva, la obra focaliza toda la atención en la “figura singular” de Electra, sin alusiones ni a la persecución y absolución ulterior de Orestes, ni a la persistencia en el tiempo de la cadena de asesinatos y venganzas de la que el argumento de *Electra* forma parte.¹⁰¹³ Esta inquietante manera de abordar el contenido de la tragedia, unida a su indiscutible e indiscutida perfección formal, han motivado las quejas incluso de los mejores intérpretes de Sófocles: así, Jebb sostiene que “a diferencia del grito de desconcierto que cierra *Las Coéforas...* *Electra* termina con una expresión de entera satisfacción. Es este espíritu lo que hace de *Electra*, tan brillante como es, tan característicamente desagradable (*uncharming*)”.

Sin embargo, como trataré de mostrar en este capítulo, Sófocles no sólo no olvida ni por un momento el problema de la justicia sino que puede decirse, de una forma un tanto vaga, que la justicia es *el* tema de esta tragedia. Por otra parte, la molestia que suscita el hecho de que no haya una condena explícita del matricidio en la obra puede ser, en principio, consecuencia de un prejuicio platónico que no podemos atribuir al público contemporáneo de la tragedia y que, en la medida en que nos lo atribuyamos, empobrecerá no poco nuestra recepción general de las obras literarias. El prejuicio en cuestión es el de considerar que para que la tragedia cumpla la función educativa que en Grecia se le atribuía en tanto que *mimesis* de la vida es preciso que virtuosos y culpables encuentren la recompensa correspondiente a sus obras: premios para los primeros, castigo para los segundos. No obstante estamos bien acostumbrados a

¹⁰¹² Véase Winnington-Ingram, 1980, 218, 227.

¹⁰¹³ Lloyd-Jones, 1971, 112.

que prácticamente ninguna tragedia se ajuste a este esquema y que, a pesar de ello, no sintamos la repugnancia moral que Platón preveía (quizás porque nuestro natural es mucho más perverso de cuanto supusiera Platón, que ya era bastante pesimista). Sin embargo, el caso de *Electra* resulta desconcertante en una medida mucho mayor porque el poeta ni siquiera insinúa el carácter ambiguo (ya no sencillamente horrible) del matricidio en que consiste la venganza. Y puede que esto viole, además, otro prejuicio mucho más moderno y mucho más arraigado en nuestra recepción actual de la poesía trágica, a saber: el de que toda tragedia dramatiza un conflicto de naturaleza irresoluble.¹⁰¹⁴ Porque aunque asistimos durante toda la obra al enfrentamiento irreconciliable entre Electra, que defiende con firmeza su peculiar concepción de la justicia, la piedad y la devoción familiar, y los demás personajes, lo cierto es que la obra termina con el triunfo nítido y sin ambigüedades de Electra sobre sus enemigos.¹⁰¹⁵ Es decir: el fin de la obra coincide con el fin definitivo del conflicto, y la idea de cierre es por tanto más rotunda.¹⁰¹⁶ Así pues, o bien lo trágico en *Electra* se ha “esfumado”, o bien (quizás más probable dado que, después de todo, se trata de una tragedia) lo trágico es *otra cosa*, y no sabemos muy bien qué. Así pues, creo que para acercarse a esta obra, en mayor medida que en otros casos, es preciso tomar conciencia,

¹⁰¹⁴ La idea del conflicto irresoluble o del carácter plural de los valores como elemento esencial de lo trágico es la que ha calado en nuestro uso común de la palabra; valga de ejemplo: “en realidad hay conflictos trágicos cruciales en donde diversas virtudes plantean pretensiones incompatibles y rivales, nuestra situación es trágica porque no podemos sino admitir la autoridad de ambas” (MacIntyre, 1987, 181). Se trata de un principio viejo y muy extendido, pero quizás podría atribuirse a Goethe su paternidad, como hace Lesky (1966, 24) cuando cita lo siguiente: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida. Tan pronto como aparece la salida o ésta se hace posible, lo trágico se esfuma” (conversación con Von Müller, 6/6/1824; véase también en su conversación con Eckerman del 28/3/1827).

¹⁰¹⁵ De Wet (1976, 28-32) estudia la obra a la luz del conflicto entre la necesidad de venganza y el valor de honrar y respetar a los padres (y, por tanto, de evitar el matricidio). Aunque éste sería un conflicto de valores obvios, los protagonistas de la tragedia no parecen vivirlo como tal.

¹⁰¹⁶ Ya se ha señalado cómo al final de la obra forma y contenido cooperan maravillosamente para producir esta sensación de completud; por otra parte es importante subrayar la cantidad de expresiones derivadas de *telos* que aparecen en los últimos versos y que refuerzan la idea de fin (Winnington-Ingram, 1980, 226 y n.30).

que no necesariamente prescindir, de esos prejuicios que tan profundo calado tienen en nuestra interpretación de las tragedias.

2. Electra y *Electra*

2.1. La gestación de un personaje trágico

Electra es un personaje de la tragedia ateniense. No existe en la tradición homérica.¹⁰¹⁷ Todo lo que puede decirse de Hesíodo es que conocía su nombre.¹⁰¹⁸ Por su parte Píndaro no la menciona en ningún momento, ni siquiera cuando refiere el asesinato de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes (*Pítica* XI, 36ss), ni cuando alude a la salvación de éste por parte de una nodriza (*ib.*, 17-19), salvación que la tragedia atribuye a la propia Electra.¹⁰¹⁹ Finalmente, se sabe que desempeña una parte en la *Orestía* de Estesícoro¹⁰²⁰, la principal fuente de Esquilo, pero se desconoce su importancia. En todo caso, lo que resulta llamativo y fuera de toda duda es cómo se ha ido desplazando el interés en los personajes de la saga a medida que transcurre el tiempo: en la épica, la heroica venganza de Orestes es lo que reclama la atención del poeta; en la poesía mélica lo que nos

¹⁰¹⁷ En Homero, Orestes se propone como un ejemplo de heroísmo y lealtad filial para Telémaco (*Od.*, III, 305), pero no queda claro si mata a Clitemnestra: sólo se dice explícitamente que mató a Egisto, si bien después se añade que ofrece un banquete (parece que funerario) por su “madre execrable” (*Od.*, III, 310). Posiblemente Homero no introdujera el tema del matricidio para no enturbiar la imagen de Orestes, ejemplo a seguir por Telémaco (como sostiene, p.ej., MacLeod, 2001, 3) pero esto no está tan claro porque otro paralelismo recurrente en *Odisea*, pero de signo inverso, es el que se da entre la traidora Clitemnestra y Penélope, paradigma de la fidelidad conyugal (*Od.*, XI, 430ss, 450ss y explícitamente en XXIV, 192-202).

¹⁰¹⁸ Entre las mujeres de la estirpe de Leda el poeta beocio menciona a Electra como hija de Clitemnestra (*Frag.* 23a17), pero más adelante, cuando refiere la venganza de Orestes sobre Clitemnestra (23a29ss), no la vincula con Electra ni alude a ninguna ligadura especial entre los hermanos.

¹⁰¹⁹ Electra, dado que Clitemnestra se desentiende de sus hijos, asume ese papel de nodriza hasta que entrega a Orestes al Pedagogo (11-12).

¹⁰²⁰ Estesícoro, *PMG*, *Frg.* 215-129. En *PMG* Clitemnestra ya se justifica con el asesinato de Ifigenia. Una buena introducción a los fragmentos de su *Orestía* aparece en el volumen de Gredos, págs. 214-6.

queda es sobre todo la imagen de un Orestes errante y torturado por las Erinias de su madre; en la tragedia esquilea lo que preocupa de forma especial es la justicia: la venganza que rectifica un daño con otro y el juicio que rectifica el daño infligido por la venganza y pone fin a la cadena de crímenes. Sin embargo, lo que captura la atención en las obras de Sófocles y Eurípides es el personaje mismo de Electra: en la obra de Sófocles, su incesante duelo, un duelo que se mantiene vivo con la espera incansable de Orestes; en la obra de Eurípides, su papel protagonista en la planificación de la venganza así como su permanente instigación a Orestes para que la ejecute; en la de ambos, su inquebrantable odio hacia los asesinos de Agamenón. De ese modo, se podría decir que el episodio de la venganza de Orestes se desdobra en dos narraciones que dan lugar a relatos trágicos diferentes: por un lado, la historia de los tormentos y el juicio de Orestes, un tema ya trillado por la poesía mélica; por otro, la historia de la espera del vengador y de la ejecución de la venganza, que protagoniza, y ésta es una innovación trágica, Electra.¹⁰²¹ Y es una invención en sentido estricto porque, como se ha dicho, el tema de la venganza de Orestes ya aparecía en la épica y la persecución de las Furias en la poesía mélica, pero Electra sólo es un personaje de la tragedia.¹⁰²²

No obstante la inexistencia de Electra en la poesía homérica muchos autores han leído su tragedia como una recreación de la leyenda de Orestes tal y como se narra en *La Odisea*. Aquí, la venganza se presenta como un acto de

¹⁰²¹ Sobre la autonomía de que gozan los poetas para inventar sus personajes, y en especial sobre el caso de Electra, véase Goldhill, 1986, 188. Por su parte, Lombard, 1992 estudia las diferentes formas que adopta el duelo de Electra en las tragedias y concluye señalando la extraordinaria libertad y originalidad del enfoque de los poetas en el tratamiento del mismo mito.

¹⁰²² A la vista de los fragmentos líricos antes mencionados no entiendo cómo Dupont sostiene que el matricidio es la innovación primordial de la tragedia (y curiosamente esta dudosa afirmación constituye la base de su análisis de las tres versiones del mito en Dupont, 2001). Por otra parte, que sea un personaje de esencial importancia en el ámbito de la tragedia (o de las tragedias conservadas) no significa que lo sea igualmente en todas; de hecho, en *Las Coéforas* de Esquilo Electra participa activamente en la preparación de la venganza, pero después abandona la escena (580) para no reaparecer más. Es sobre todo en Eurípides y en Sófocles donde la heroína, que presta su nombre a sendos dramas, adquiere un papel claramente protagonista.

justicia que sólo trae gloria a su autor, y no se suscita la cuestión de si después tuvo que arrastrar alguna culpa de sangre o sufrir alguna consecuencia negativa. Y aunque en general existen diferencias de detalle importantes entre el relato épico de la muerte de Agamenón y las versiones trágicas, puede afirmarse que la historia sofoclea conserva importantes similitudes con la homérica.¹⁰²³ Quizás dichas similitudes han pasado desapercibidas porque suelen concentrarse en las referencias de Homero a la leyenda de la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes, cuando en realidad pueden encontrarse parecidos mucho más sorprendentes en las pautas de comportamiento de otros héroes, especialmente héroes de *La Odisea*: entre Penélope y Electra, entre Telémaco y Orestes o entre Orestes y Odiseo. La trama misma de ambas obras guarda sorprendentes parecidos: se trata de dos historias del género *nostos* en las que a una intriga sostenida le sigue un episodio de reconocimiento y, a éste, un acto de venganza acometida con engaños.¹⁰²⁴ De una comparación detenida saltan a la vista los elementos que incorpora la tragedia y que están ausentes en la épica: el horror del matricidio y, sobre todo, el extraño pero bien definido personaje de Electra. Es importante llamar la atención sobre los aspectos que recuerdan los precedentes épicos precisamente porque esas otras invenciones, en especial el carácter y la acción de Electra, no encuentran un modelo de comprensión adecuado en la poesía homérica ni en ninguna otra tradición poética precedente.¹⁰²⁵

¹⁰²³ Para un estudio sistemático de esas similitudes y diferencias véase Davidson, 1989.

¹⁰²⁴ Un reconocimiento parcial, es decir, el héroe es reconocido por sus amigos pero, y es esencial para el desenlace de ambos relatos, no por sus enemigos: Odiseo es reconocido por la sirvienta, por el perro y, finalmente, revela su identidad a Telémaco, pero se la oculta a los pretendientes y es así como consigue darles muerte. Sobre el género *nostos* y *Electra* véase Jouanna, 1993.

¹⁰²⁵ Knox, en sus diferentes escritos sobre *Áyax* (Knox, 1961, y 1964, cap.3), concibe la tragedia como una problematización de los valores homéricos encarnados en héroes que habían quedado anticuados. Una comprensión más reciente (y quizás mejor articulada) de las relaciones entre épica y tragedia no enfatiza la evolución o el cambio diacrónico sino la dialéctica valorativa y mutuamente esclarecedora entre los dos géneros. Al respecto puede verse Davidson, 1989, 47-9 y Godhill, 1986, caps. 6 y 7.

De ese modo el personaje de Electra, en más medida si cabe que otros héroes homéricos como Áyax o Filoctetes, en más medida si cabe que Antígona, constituye una innovación tan profunda que casi podría decirse que es una “creación” de la tragedia, una creación de la que además poseemos un material mucho más rico del que ha quedado de otros personajes “trágicos” como Ifigenia o Creonte. Y en este caso, como se vio que ocurría con Áyax y con Antígona, es de elemental importancia preguntarse cuál es el significado que reviste esta creación, y esta vez no tanto, o no sólo, en el marco de la tragedia sofoclea, sino en el ámbito de la tragedia en general: hay que preguntarse cuáles son esos rasgos que hacen de Electra un personaje propia y exclusivamente *trágico*.

2.2. *Un personaje en busca de autor*

Para averiguar cuáles son esos rasgos que convierten a Electra en un personaje tan atractivo para la tragedia, y no tanto para los géneros que la precedieron, es preciso mencionar algunos de los parecidos entre las diferentes versiones de que disponemos. Así, por ejemplo, Sófocles y Esquilo sitúan la acción a las puertas del palacio de los Atridas, mientras que el drama de Eurípides tiene lugar a las afueras de Micenas, en la choza donde Electra vive con su marido. En los tres casos, sin embargo, la acción se desarrolla en el lugar que le es propio a Electra: un lugar marginal, el exterior del palacio o el exterior de la ciudad, del mismo modo que ocupa un lugar marginal en la familia y en la sociedad, y esto es así no por su condición de mujer sino por la voluntad expresa de quienes temen su rebeldía. Por otro lado, tanto la Electra de Esquilo como la de Sófocles son solteras, mientras que la de Eurípides está casada pero su matrimonio no ha sido consumado¹⁰²⁶; las tres son, pues, vírgenes a una edad en que ya no les corresponde, y esto contribuye a reforzar la anomalía de su condición social, pues el cometido principal de la mujer y por el que ésta se

¹⁰²⁶ De su marido dice que tiene “el nombre de esposo” (367) pero nunca se ha atrevido a tocar su cama (255).

integra en la vida de la comunidad es aportar ciudadanos (hijos legítimos) a la *polis*.

Esta situación extraña, anómala, marginal en que se encuentra Electra la convierte, por encima de cualquier otro personaje, en un paradigma de la resistencia. Privada de toda libertad de movimientos, despojada de todas sus funciones familiares y de cualquier posibilidad de reconocimiento o éxito social, el personaje de Electra tendría como único destino el sometimiento y la sumisión. Orestes, al vivir en el exilio, no tiene que soportar las privaciones a que ella se ve sometida; al ser un varón, cuenta con los medios y la fuerza para ejecutar la venganza, y esto le reporta honra amén de las posesiones y prerrogativas perdidas. Orestes tiene, pues, una meta en la vida: recuperar el mando de su *oikos* y ganar con ello gloria inmortal. Electra, sin embargo, tiene que vivir bajo el yugo de los asesinos de su padre y, aun así, prefiere resistir. Y resistir significa, en su caso, mantener viva la memoria del muerto, conservar intacto el odio por sus asesinos y esperar con inagotable paciencia el regreso del vengador Orestes. Orestes es un héroe más, que no pierde ni lleva mucho más lejos sus rasgos homéricos: su heroísmo y su devoción filial. Electra, sin embargo, es una heroína compleja y que aporta más riqueza a la dramatización de los problemas que preocupan a la *polis*, pues asume una postura cuya grandeza reside precisamente en su inverosimilitud: siendo el elemento más débil de la unidad familiar, decide no obstante renovar diariamente el recuerdo del padre y, así, renovar también diariamente su odio hacia los que son más poderosos. Es decir, estando siempre en los márgenes y siendo siempre más débil, se hace cada día más fuerte, más temida y más odiada por sus adversarios. Éstos, a su vez, tampoco pueden deshacerse definitivamente de ella porque todavía temen la llegada de Orestes, de manera que la heroína se instala de forma permanente en un estadio siempre intermedio: entre la edad infantil y la edad núbil, entre el rechazo de los suyos y la diaria convivencia con ellos, entre las amenazas que padece y la impunidad de que goza, entre la resistencia activa y la pasiva espera del vengador. Esta es la Electra que interesó y creó la tragedia, un personaje que al haber quedado atrapada en un

estado de permanente indefinición es como Procne, el ruiseñor que no puede dejar de cantar su pena pero que tampoco puede remediarla.

Para subrayar aún más la anomalía de la situación y de la reacción de Electra, Sófocles tiene el acierto de introducir al personaje de Crisótemis. En efecto, una de las diferencias más significativas de la versión sofóclea respecto a las otras dos es la presencia de esta hermana la cual, como Ismene en *Antígona*, representa “la otra opción” que la heroína no está dispuesta a asumir.¹⁰²⁷ Curiosamente, pese a que Crisótemis decide someterse y obedecer en silencio, su situación no es mucho mejor que la de Electra: tiene más libertad de movimientos pero tampoco sale de su eterna soltería ni es libre de hablar cuanto quiera. Así, aunque la verdadera antagonista de la obra será Clitemnestra, a lo que en verdad se opone el temperamento heroico de Electra es al pragmatismo de Crisótemis.

De ese modo, es en la versión de Sófocles donde más se explotan las virtualidades trágicas del personaje. En la obra de Eurípides esa misma Electra que habita los márgenes y cuya vida ha quedado congelada en una juventud infructífera comparte en buena medida el protagonismo con Orestes, y también está más preocupada por su propio sufrimiento que por preservar la memoria de Agamenón. Así, precisamente porque su hechura heroica es mucho menor y porque el horror del matricidio se vive en toda su intensidad, en el drama de Eurípides los personajes asisten a su propia ruina moral y se muestran todos igualmente irredimibles.¹⁰²⁸ Todos, incluso Apolo. Por su parte, y a diferencia de

¹⁰²⁷ Sófocles “ha desdoblado el personaje de la muchacha creando a Crisótemis que es a la vez el doble y el polo opuesto de Electra, retomando una técnica de desdoblamiento que ya había puesto a punto en su *Antígona* donde Ismene era el doble y el polo opuesto de Antígona” (Jouanna, 1993, 184). Hay que llamar la atención sobre el hecho de que Crisótemis es una invención en la misma medida en que lo es Electra pero, en este caso, la invención es totalmente atribuible a Sófocles; gracias a Crisótemis puede poner de relieve el carácter excepcional de la entrega de Electra pues, por ejemplo en el caso de la tragedia de Esquilo, su situación parecía más consecuencia de las circunstancias que una elección voluntaria (para más detalles véase Saïd, 1993, 319-27).

¹⁰²⁸ Kamerbeek, 8.

Sófocles y Eurípides, Esquilo no se propuso escribir una tragedia sobre Electra sino sobre el castigo de Clitemnestra y Egisto; pero sentó las bases para que el personaje alcanzara una dimensión trágica. La de Esquilo es, por así decir, una Electra incipiente a la que sólo falta ocupar el centro de la acción para convertirse en un protagonista trágico¹⁰²⁹, pues tiene todos los ingredientes para dar vida a una tragedia: ya es la joven que tiene que quedarse en casa y soportar una difícil convivencia con los asesinos de su padre, que la mantienen empobrecida y alejada de la vida social por su rebelde fidelidad hacia el padre muerto, que entra en la madurez pero sin superar todavía el umbral de la vida adulta propia de la mujer, el matrimonio y la maternidad. Electra interesa a la *póis*, más que Orestes o que Crisótemis, porque es un personaje que vive en un mundo lleno de contradicciones y que, sin embargo, se preocupa de forma obsesiva por ser coherente consigo misma.

Esa preocupación obsesiva por ser coherente consigo misma es lo que hace de Electra un personaje típicamente sofócleo. Como ya se ha apuntado numerosas veces, Áyax, Antígona, y Edipo en *Edipo Rey* son los ejemplos más claros del “temperamento trágico” según ha sido definido por Knox: toman una decisión que llevarán hasta el final aunque ello implique su propia destrucción, y lo hacen conscientemente, es decir, a pesar de los consejos de los amigos y de las amenazas de los enemigos. Se caracterizan, pues, por una renuncia total a los placeres y tentaciones que les ofrece la vida.¹⁰³⁰ Por su parte, el Edipo de *Edipo en Colono* y Filoctetes representan también a su manera un temperamento trágico similar, pero en su caso, y porque se trata de dos personajes incapacitados, éste se manifiesta sólo en su capacidad de resistencia (a las intimidaciones de los enemigos y a los consejos de los amigos) y no, como en los casos anteriores, en

¹⁰²⁹ Sobre *Electra* como una original reelaboración del material esquiléo véase Kirkwood, 1969, 70; según Loraux, 1999, 37, la impronta esquiléa puede percibirse en la radical oposición entre dos formas de *dike* o de Ares (Ares entendido aquí como violencia).

¹⁰³⁰ O invierten su signo, como Áyax hace con el concepto *terpnoi*, Antígona con el concepto de *kerdos* o Electra, en 146 y 285, cuando se refiere a lo agradable que le resulta su propio lamentarse.

su activa autodestrucción. Electra, sin embargo, es diferente de todos ellos: cuando está en posición de actuar se dispone a hacerlo¹⁰³¹ pero, también y sobre todo, manifiesta una heroica capacidad de resistencia y de renuncia a cualquier debilidad (derivada del miedo o de la preocupación por su propio bienestar), una resistencia firme cuyo único (y quizás reprobable) fin es el de ver satisfecha la venganza. Sin embargo, a diferencia de todos los demás héroes, tanto los “desobedientes” como de los “resistentes”, su acción no es, en absoluto, autodestructiva, y puede decirse, aunque esto despierta siempre polémica, que el drama que protagoniza tiene un final feliz: es, en todo caso y sin ningún género de dudas, el final que *ella* considera como la culminación de su felicidad.

3. Electra y la condición trágica

3.1. *Electra* como dramatis persona

Por todo lo dicho hasta ahora y por cuanto se dirá después parece obvio que Electra es un personaje trágico de primer orden, aunque peculiar por muchos motivos. Sin embargo, si se siguen al pie de la letra algunas lecturas feministas podría llegar a verse seriamente cuestionada esta idea y por razones que quizás merezca la pena examinar. En *Opera, or the Undoing of Women* Catherine Clément analiza la trama de más de 30 óperas y ha propuesto algunas interpretaciones feministas que no carecen de interés, por lo que a continuación se verá. Ella muestra cómo las formas musicales rígidas reflejan a su vez la rigidez de las sociedades en que se han gestado, y cómo la tonalidad y las cadencias masculinas están al servicio del sometimiento de lo atonal y cromático propio de lo femenino. Así, la ópera puede contemplarse como un mecanismo que contribuye

¹⁰³¹ Es difícil calificar a Electra como un personaje activo o pasivo pues parece que siempre se encuentra a medio camino entre ambas opciones: al principio espera que sea Orestes quien actúe y coseche por ello la honra y las riquezas que le corresponden; desaparecida la esperanza en el retorno de Orestes, se decide a actuar con total indiferencia de las consecuencias; pero la reaparición de Orestes la llevan a ocupar voluntaria y alegremente un segundo plano en la ejecución de la venganza (López Martínez, 2003, 390).

a la sumisión y el aniquilamiento social de las mujeres. Señala, en relación con el libreto de Hofmannsthal para la ópera de Strauss, libreto que se inspira en las tragedias de Sófocles y Eurípides, que ahí Electra no es sino un instrumento al servicio de dos hombres: Agamenón, el padre asesinado, y Orestes, el hijo vengador. Un instrumento y nada más que un instrumento, al igual que anteriormente su madre, Clitemnestra, fue un instrumento primero en manos de Agamenón y, después, del usurpador Egisto. Desde este punto de vista no cabe sino admitir que Electra no es la verdadera heroína de la ópera a que da nombre. Además, la historia criminal de la familia se perpetúa hasta que intervienen los hombres: mientras las mujeres luchan entre sí cada una por “su” hombre, los hombres por su parte inventan las leyes que ponen fin a la cadena criminal de venganza. De ese modo Electra, triunfante por haber vengado a su padre con la muerte de su madre, es curiosamente la primera que traiciona la causa de las mujeres.¹⁰³²

Esta aguda crítica de la ópera de Strauss no resultaría de especial interés para comentar la tragedia de Sófocles si no fuera porque coincide hasta cierto punto con la tesis de una de las más conocidas estudiosas de la tragedia y de los festivales griegos en general, Froma I. Zeitlin. En un estudio detallado sobre el papel de las mujeres en las tragedias, Zeitlin muestra cómo éstas no tienen una importancia mucho mayor de la que de hecho tenían en la sociedad ateniense en que se producían dichos dramas; en las tragedias conocidas, las mujeres, por más que puedan ser protagonistas, desempeñan papeles instrumentales, es decir, no son sino medios al servicio de otros personajes masculinos que, una vez terminado su cometido, desaparecen para no reaparecer más. Así, y como se ha tenido ocasión de ver en este trabajo, pese al protagonismo de Antígona en la obra homónima, ésta no es más que un instrumento de los dioses para castigar a Creonte, del mismo modo que Deyanira forma parte del engranaje del destino de

¹⁰³² Clément, 1988, 77.

Heracles en *Las traquinias*. Entonces, y siguiendo esta misma línea de pensamiento, en la obra que me ocupa *Electra* no es sino un instrumento de Apolo para castigar a los asesinos de Agamenón y un arma de la que se sirve Orestes para ejecutar su venganza. De algún modo, la tesis de Zeitlin sobre la tragedia griega y la de Clément sobre la ópera de Strauss coincidirían en hacer de *Electra* un “personaje funcional” que carece de interés por sí mismo¹⁰³³:

Incluso cuando los personajes femeninos luchan con el conflicto generado por las particularidades de su posición social subordinada, sus demandas de identidad y autoestima se orientan, en cualquier caso, a defender el proyecto personal masculino (...). Pero *funcionalmente* las mujeres no constituyen nunca un fin en sí mismas, y nada cambia para ellas una vez que han abandonado la escena del drama. Más bien, desempeñan papeles de catalizadores, agentes, instrumentos, obstáculos, expoliadoras, destructoras y, a veces, colaboradoras o salvadoras para los personajes masculinos.

Estas interpretaciones, especialmente en lo que respecta a la de Zeitlin, que aporta numerosos ejemplos textuales para apuntalar su tesis, son muy provechosas y nos previenen de extraer conclusiones apresuradas e incautas de la llamativa pero claramente constatable diferencia entre la omnipresencia de la voz femenina en el teatro y su ausencia en la vida social y política. La sorprendente atención que aparentemente presta el poeta a las mujeres no debe interpretarse sin más como una preocupación del poeta por las condiciones de la mujer y por su psicología. No, al menos, sin una justificación ulterior. Y, en todo caso, una primera consecuencia que se sigue de su examen es que “poner en escena” no puede sin más confundirse con “dar voz” a un personaje: hace falta, además,

Las tesis de Zeitlin constituyen en buena medida un presupuesto en el que se apoya el presente examen de la tragedia, pero aun así creo que se debe matizar su

¹⁰³³ De alguna forma ésta es también la posición de Bowman (1997, esp.143) al interpretar el sueño profético de Clitemnestra y el lugar pasivo que ésta, tanto en el sueño como en la realidad, ocupa en la transferencia del poder (de Agamenón a Egisto y de éste a Orestes). Que Clitemnestra tenga un papel pasivo resulta muy chocante a la luz de la obra de Sófocles. Bowman concluye su análisis de una forma igualmente chocante: “el cumplimiento de las dos profecías en *Electra* excluyen efectiva y finalmente la presencia femenina y la voz femenina de la obra”. La cita que viene a continuación está extraída de Zeitlin, 1990, 69.

conclusión: del hecho de que el teatro se sirva de las mujeres del mismo modo que lo hace el resto de la sociedad no se deduce que los personajes femeninos no constituyan en un sentido muy relevante *dramatis personae*, con la misma profundidad moral y psicológica que los personajes masculinos. Es más: desde mi punto de vista una lectura que rechace interpretar la acción de los personajes femeninos como dotada del mismo grado de libre elección (en un sentido más bien metafísico que político) que la acción de los personajes masculinos contribuye precisamente a rebajar la importancia y el alcance de esa acción y de la compleja psicología que la mueve.¹⁰³⁴ Contemplar la rebeldía de Electra y de Antígona únicamente a la luz de los planes divinos y sorprenderse de la perspicacia deliberativa de Neoptólemo o Edipo no deja de ser un gesto de menosprecio hacia las féminas, y no deja de incidir en una hermenéutica que no les hace justicia: ni a las mujeres, ni a los personajes trágicos que las representan, ni a la agudeza de los poetas.¹⁰³⁵

Dicho lo cual puede concluirse que Electra es un personaje trágico en la misma medida en que lo son héroes como Áyax o Edipo, una heroína dispuesta a pagar el precio que le exige la fidelidad a sus principios; que se caracteriza por su voluntad de resistencia y por estar retenida en una temporalidad indefinida e intermedia; que es, sin embargo, un retrato femenino improbable, pero que a pesar de eso (o precisamente por eso) hace posible que el público explore en la escena, y con su imaginación, posibilidades que en la realidad quizás se asustaría de concebir.

¹⁰³⁴ En esta línea véase López Martínez (2003, 391), que rastrea las tragedias de Sófocles buscando qué rasgos especiales caracterizan en ellas a los personajes femeninos y llega a la conclusión de que “las mujeres de Sófocles no están construidas según las reglas del mundo real. (...) en el diseño de estos personajes, su condición de mujeres no tiene tanto peso como tenía en la realidad. (...) el género no es un componente esencial de su carácter”.

¹⁰³⁵ A pesar de los denodados esfuerzos que hace Zeitlin para demostrar que *Medea*, en el fondo, es la tragedia de Jasón, Griffin (1998, 45) advierte que “ninguna charla sobre el funcionalismo sería suficiente para esconder el hecho obvio de que es y siempre fue la tragedia de Medea, no de Jasón, la que mantiene la atención en el escenario y dirige la atención y la memoria del público.”

3.3. La acción trágica de Electra

Y por si quedaba alguna duda, a continuación propongo algunos ejemplos extraídos del texto para caracterizar con más detalle su temperamento heroico: *su* temperamento heroico, pues, como algo propio de ella y que la convierte en un valioso sujeto susceptible de suscitar interés por sí misma. Electra, como es sabido, no acepta la injusta muerte de Agamenón y se resiste a reconciliarse con sus asesinos, su propia madre y el amante de ésta. Asistimos, pues, durante toda la obra a una sucesión de consejos, advertencias y amenazas que provienen de todos los seres cercanos a Electra, tanto los que le son claramente enemigos como Clitemnestra, como los que le son más proclives pero que no comprenden ni aprueban su decisión de resistirse a la reconciliación o, por lo menos, a la convivencia pacífica.

Su heroísmo se perfila a través de la confrontación con otros personajes. Así, al contemplar su continuo y anómalo duelo, el Coro exhorta a Electra para que reflexione y ponga fin de una vez a sus lamentos, para que no siga adelante con ello (*phazou me porso phonein*, 213). A lo largo de toda la obra Electra se encuentra arropada por un Coro comprensivo y lleno de admiración por su heroína que, sin embargo, no se rige por su paradigma y sufre siempre por su triste situación. Electra, sin embargo, responde a los desvelos del Coro con una clarividencia extrema sobre su condición trágica y la necesidad por que se rige. Esta es la actitud general del Coro y de la heroína, y pueden mencionarse algunos diálogos concretos que lo ilustran: por ejemplo, en un momento dado el Coro le pregunta si no comprende (*ou gnoman*) que con su actitud sólo se atrae desgracias (*atas*) de una manera vergonzosa (*aikos*). El Coro busca una situación de compromiso entre Electra y sus enemigos porque quiere impedir la destrucción física y social a la que la heroína está siendo conducida: su rebeldía, insiste, no tiene sentido porque está en una situación débil y no puede luchar contra los poderosos (*tois dynatois*, 219-220). Se trata, como dirá luego Crisótemis, de una cólera inútil o vana (*thymo mataio*, 331). A lo que Electra responde con una

completa conciencia¹⁰³⁶ de lo extremo y peligroso de su cólera (*exoid' ou lathei m' orga*, 223) y de su resolución a no deponerla jamás mientras siga con vida (*all' en gar deinois ou scheso tauta atas, ophra me bios ecbe*, 224-6). El Coro no desea la autodestrucción de la heroína pero no le queda más remedio que aceptarla: tú ganas, nosotras te seguimos allá donde vayas (251-3).

Como se ha dicho, Electra es plenamente consciente de que vivir en una queja constante no es algo que, por sí mismo, merezca ningún elogio. Es, más bien, algo de lo que la propia heroína se avergüenza (*aischyonomai*, 254; *aischynein ecbein*, 616). Electra muestra por tanto un interés en cómo los demás, especialmente las mujeres del Coro, sus únicas amigas, la miren y la juzguen. Un interés que da lugar a una disposición inhabitual en los héroes sofócleos: Áyax, obsesionado por su honra perdida (ante el ejército, es decir ante sus iguales), se muestra completamente indiferente a las palabras de Tecmesa y del Coro; tampoco Edipo abandona la investigación de su identidad conmovido por los ruegos de Yocasta. Pero Electra se da cuenta (*manthano*, 617) de lo inapropiado de su comportamiento, y lo mantiene porque se siente forzada por las circunstancias. Electra vive su duelo obedeciendo a una necesidad de la que su condición heroica (en eso consiste) no le permite escapar; se trata, de nuevo, de la idea de que la nobleza obliga: ¿quién, inquiera en 257ss, que sea una noble mujer (*eugenes gine*), no haría lo mismo que ella? De hecho el Coro confirma esta apreciación de la nobleza que ella misma se impone: efectivamente no puede haber nadie más noble que Electra, que está dispuesta a matar, ella sola, a la doble Erinia que son Egisto y Clitemnestra (*ti an eupatris hode blastoi?* 1081-1). Esa sujeción a la necesidad que deriva de su consciente autoimposición de un temperamento heroico se expresa repetidas veces en el texto: por tomar un ejemplo, es llamativo cómo en dos ocasiones¹⁰³⁷ puede apreciarse el efecto

¹⁰³⁶ Sobre la conciencia trágica de Electra puede verse Sheppard, 1918, 85.

¹⁰³⁷ 256: *he bia gar taut' anankazei me dran* (“la fuerza de los hechos me obliga a hacerlo” –gemir en demasía-) y 620: *erg' exanankazei me tauta dran bia*; cfr. 221: *deinois enankasthen, deinois* y otros ejemplos como 308-9 ó 1192ss.

acumulado de la presencia en un mismo verso de los dos conceptos principales para formular esa obligatoriedad con que la heroína se ata a su propia autodestrucción, *bia* (“fuerza”) y *ananke* (“necesidad”).¹⁰³⁸

Por medio de la acción heroica, pues, Electra se forma un *ethos* heroico, una naturaleza a la que ya siempre se debe: no cesará en su duelo porque *no es propio de ella*, no se aviene con su propia nobleza, someterse a quienes le resultan más odiosos (*Ara moi kalos echei?*, 816). Electra elige resistir, pero no puede elegir no ser Electra y ser Crisótemis. La idea de que el *ethos* es un *daimon* para el personaje trágico es “el reconocimiento de que hay un determinado factor en el carácter humano que no es menos parte del destino del hombre que esos acontecimientos que el carácter puede (o no) contribuir a moldear”.¹⁰³⁹ Así, la aceptación voluntaria y a la vez ineludible de esa necesidad supone para Electra una renuncia total a salirse del guión que le impone su código de valores: no admite la duda o la vacilación previa a la acción¹⁰⁴⁰ ni ninguna mella en la coherencia entre su acción y sus principios¹⁰⁴¹. Y de ese modo Electra se impide llevar la vida fácil (*perreito bios*, 362) pero insulsa de su hermana Crisótemis, y es la que se *distingue* por sus muchos sufrimientos (*pollois emprepousan algesin*, 1187). Crisótemis, de hecho, representa para Electra una tentación¹⁰⁴² que rechaza con firmeza: le muestra que también ella podría renunciar a su odio y vivir en libertad (*eleutheran ... zen*, 339-40). Y eso resulta especialmente obvio cuando conocemos, de boca de

¹⁰³⁸ Un buen estudio de esa necesidad que determina la situación trágica de Electra aparece en Sheppard, 1918, 84; puede verse también Winnington-Ingram, 1980, 223-4.

¹⁰³⁹ Winnington-Ingram, 1980, 177.

¹⁰⁴⁰ En un pasaje lleno de ironía (pues el público ya sabe que Orestes ha vuelto) el Coro exculpa la tardanza de Orestes del siguiente modo: “cuando alguien se dispone a realizar alguna gran acción, suele dudar” (*pbilei gar oknein pragm' aner prasson mega*, 320). Sin embargo, esta idea le parece a Electra que no se aviene con el heroísmo que espera de Orestes y que ella misma demostró cuando salvó al hermano confiándolo al Pedagogo.

¹⁰⁴¹ Algunos versos ponen claramente de manifiesto esa preocupación de Electra por no contradecirse, con indiferencia de las consecuencias que de ello se deriven (véase, p.ej. 363-4).

¹⁰⁴² Otra tentación que rechaza Electra, aunque mucho más amistosamente, es el consuelo que le brinda el Coro, que le muestra toda la *charis* de una completa amistad (134).

la propia Crisótemis, que sobre Electra se cierne una gran desgracia (*kakon megiston*, 374), tan grande que la hermana, mostrando un desconocimiento profundo del carácter de Electra¹⁰⁴³, espera que haga cesar su lamento (*ho tauten ton makron schesei goon*, 375): dicha desgracia consiste no en vano en que si no cesa su lamento (*ei tonde me lexeis goon*) será alejada y enclaustrada de tal modo que a nadie perturbará con su rebeldía (378-82). En esta pena con que le amenaza Egisto resuena la pena con que Creonte castiga a Antígona: es, sin duda, la mejor imagen del tirano en su esfuerzo de suprimir de forma violenta cualquier forma de crítica o rebeldía por parte de quienes le deben obediencia (tanto por su posición familiar como por su posición social). Queda así de manifiesto, dicho sea de paso, hasta qué punto Egisto y Clitemnestra se sentían amenazados por Electra, que recuerda constantemente la ilegitimidad de su tiranía.

Esa rigidez con que Electra se enfrenta al mundo determina su existencia solitaria¹⁰⁴⁴ y su actuación igualmente solitaria¹⁰⁴⁵: como se insistirá varias veces a lo largo de este trabajo, Electra no puede convivir con los demás y, puesto que la comunidad es el entorno natural de los animales humanos¹⁰⁴⁶, Electra no tiene, sin más, ningún deseo de vivir (*ton biou d' oudeis pothos*, 822). En su renuncia a la vida en general (y no sólo a los placeres que ésta contiene) Electra recuerda, una vez más, al código heroico por el que se regía Áyax: o se vive con honra o con honra se muere.¹⁰⁴⁷ Para mejor comprender esa falta total de flexibilidad que

¹⁰⁴³ Lo cual refuerza, dicho sea de paso, la soledad en que se encuentra la heroína y sobre la que se volverá más adelante.

¹⁰⁴⁴ Como Áyax, Electra se pregunta (y no ve) a dónde debe volverse (*nyn de poi me chre molein?*, 812), pues está sola (*mone*, 813), privada de Oretes y de su padre, es decir, de sus únicos *philoí*. Electra prefiere consumirse sola, sin amigos (*aphilos*, 819). Ver también 948ss. Sobre la soledad de Electra como una consecuencia de su extremo volcarse en su propia interioridad véase Segal, 1981, 249 y 257.

¹⁰⁴⁵ Véase p.ej. 1019: “Esta acción debe ser realizada sólo por mi propia mano” (*autocheiri moi mone te drasteon tourgon tod*) (repárese en el énfasis de *autos*).

¹⁰⁴⁶ Como recuerda Arendt, vivir era para los romanos *inter homini esse*.

impide a Electra vivir con los demás o, sencillamente, vivir, lo mejor es prestar atención al enfrentamiento que establece con su hermana Crisótemis. Como recuerda el Coro (154-8), Electra es diferente de sus hermanas¹⁰⁴⁸ por su grandeza (*perissa*,156) heroica, es decir, en el doble sentido: negativo, por su desmesura, y positivo, por su superioridad moral sobre los demás. Con ellas comparte tanto su naturaleza u origen, su *genos*, como sus circunstancias; pero las opciones vitales que escogen las alejan de forma definitiva. Asistimos a los debates entre ellas con simpatía creciente por la protagonista, pero sin seguridad sobre si toda la razón está de su lado: es decir, sabemos que su causa es justa, pero no queda claro, y es aquí donde Electra es diferente del resto, si es la única posibilidad aceptable.

El enfrentamiento entre Crisótemis y Electra recuerda en buena medida el que se da entre Antígona e Ismene en *Antígona*. No obstante, el paralelismo no es exacto y conviene revisar por qué: como en *Antígona*, las hermanas tienen la ocasión de enfrentarse en dos ocasiones. Ismene al principio rechaza colaborar con su hermana pero, una vez que ya está todo hecho, quiere asumir, y Antígona no se lo permite, todas las consecuencias de la acción en la que al principio se negó a colaborar. En cambio Crisótemis, en un primer momento, decide colaborar con Electra cuando ello no le supone ningún riesgo. Pero más adelante, llegado el momento de la acción, Crisótemis rehúsa tajantemente a colaborar con Electra precisamente porque no está dispuesta a sufrir las consecuencias de su rebeldía. Por eso, en un primer momento, aunque entre las hijas de Agamenón existe una diferencia importante en las concepciones de lo que hay que hacer, dicha diferencia no impide una complicidad¹⁰⁴⁹ mínima que se plasma en la

¹⁰⁴⁷ Electra le dice a Orestes que, de no haber aparecido, ella se hubiera salvado con honra o con honra hubiera muerto (*e gar an kalos esos' embuten e kalos apolomen*, 1320-1). Cfr. *Ájax*, 479.

¹⁰⁴⁸ El enfrentamiento se produce sólo entre Crisótemis y Electra, pero en la obra se menciona también a Ifianasa (158), cuya mención recuerda significativamente a la desaparecida Ifigenia (véase Jebb *ad* 157: “de otro modo viven –*ζοει*–” llama la atención sobre la que no vive).

¹⁰⁴⁹ Que desde mi punto de vista Reinhardt (1991, 201) exagera un poco llamándola “concordia”.

decisión de Crisótemis de desobedecer las órdenes de Clitemnestra respecto a las ofrendas. De hecho, en este primer debate entre Crisótemis y Electra, no está del todo claro si la única postura aceptable es la de esta última, pues Crisótemis apela a un argumento que es difícil de contrastar¹⁰⁵⁰: Agamenón, teniendo en cuenta las circunstancias, comprenderá y perdonará¹⁰⁵¹ la cobardía de su hija. La postura de Crisótemis es antiheroica: en primer lugar, reconoce que la justicia está del lado de Electra, pero prefiere vivir en esa disonancia a correr los riesgos que supone su disminución (338); por otra parte, defiende un principio de obediencia¹⁰⁵² apoyándose en razones estrictamente prudenciales: a diferencia de, p.ej., Sócrates en el *Critón*, Crisótemis considera que hay que obedecer a los poderosos para salvar el propio pellejo, y no tanto para salvaguardar el orden social.¹⁰⁵³ De hecho, su defensa del principio de obediencia termina cuando, en 466-471, se asegura de que su pequeño acto de rebeldía contra su madre se va a mantener en silencio (*sigē*, 469).

Pero en el segundo enfrentamiento la distancia que se abre entre las hermanas es definitiva e irremontable. Y es, precisamente, en esa escena cuando el carácter heroico de Electra se muestra en toda su plenitud: Electra conoce bien (*kalos*) a su hermana y sabe que actuará según su propia naturaleza, de manera que no le sorprende su negativa a colaborar (*aprosdoketon ouden eirekas*, 1017). Sin embargo, la firmeza de Electra sí sorprende a Crisótemis, pues en verdad Electra sabe toda la verdad (*kai tout' alethes*), sabe que se atraerá la desgracia si porfía en su duelo y, sin embargo, no se deja persuadir (*oude bouleusei palin*, 1046). Las fieles

¹⁰⁵⁰ Un argumento del que también se valió Ismene para excusar su colaboración con Antígona (*Ant.*, 65).

¹⁰⁵¹ Comprender y perdonar son una y la misma cosa, *synnomen echei*, 400. Ver al respecto Romilly, 1995, 61-77.

¹⁰⁵² “Hay que obedecer *en todo* a los que mandan” (*ton kratounton esti pant' akoustea*, 340; véase también 396: *tois kratousi d'eikathein*).

¹⁰⁵³ Ismene, por lo menos, aducía que no podía ir contra la voluntad de los ciudadanos (*Ant.*, 79).

(*pistas*, 1204) amigas del Coro, por una vez, le piden a Electra que obedezca a su hermana (*peithou*, 1015) en razón de lo provechoso (*kerdos*) que es para los hombres la previsión (*pronoia*) y la sabiduría (*nou sophon*, 1015-6). Pero el temperamento heroico de Electra le impide escuchar (*akouein, kluein*) en el sentido más amplio: ni obedece ni se deja persuadir (*peithein*). Su decisión ha sido tomada (*dekoktai*) hace mucho tiempo (*palai*) y es inamovible (1049-51). En definitiva, la heroína es invulnerable a la persuasión y, por tanto, incapaz de obediencia.¹⁰⁵⁴ (Knox, 1964, 11-5).

No obstante, pese a que así es como mejor queda perfilado el carácter heroico de Electra, es preciso que, antes de terminar, se mencionen algunos matices importantes. En primer lugar, la escasa disposición a escuchar no es un rasgo exclusivo de Electra, pues ésta reprocha a su madre que se deje llevar por la cólera y no sepa escuchar a los demás.¹⁰⁵⁵ Pero lo más curioso es que la propia Electra, frente a su antagonista, escucha hasta el final su relato apologético y lleno de amenazas (552-3). Al principio de la obra, además, Electra se encuentra desamparada porque no sabe de quién podría escuchar (*akousaim*) un consejo sabio y oportuno (226-7); pero, sobre todo, lo más significativo es cómo reacciona con la llegada de Orestes. Éste le pide que le obedezca (*peithou*) en todo para no errar jamás (1207), y Electra lo hace de forma incondicional porque así lo considera apropiado (1301ss); no se podría imaginar una disposición más sumisa que la de Electra pidiendo instrucciones: “¿qué hago?” (*ti drosa?*, 1258).¹⁰⁵⁶ Quede constancia, pues, de cuán ingrata es la tarea de determinar un conjunto más o menos amplio de rasgos generales que definan la naturaleza de los héroes sofócleos: la desobediente Electra es también, y por la coherencia de su propio carácter, la más incondicional obediente de su hermano menor, Orestes.

¹⁰⁵⁴ Knox, 1964, 11-15.

¹⁰⁵⁵ Ver 628-9: *pros orgen ekpherei ... , oud' epistasai kluein.*

4. Un imposible: la convivencia y la reconciliación

4.1. Una cierta idea del tiempo

Como acabo de señalar, Electra es una heroína sofóclea, y “lo que distingue netamente a todos ellos es su temperamento irreconciliable: la grandeza de su pasión les conduce a un conflicto con los hombres e incluso con los dioses, y en lugar de aceptar una ligera disminución de esa alta estima que demanda su orgullo, están dispuestos a matar y morir”.¹⁰⁵⁷ Por eso, una vez que Electra toma la determinación de que la injusticia cometida contra su padre no puede olvidarse, se vuelca de forma exclusiva en su opción de vida elegida: el duelo permanente y la espera del vengador. Este temperamento heroico le impide aceptar ningún arreglo que menoscabe, aunque sea mínimamente, su concepción de lo justo y, por eso, su presencia entre el resto de los hombres se convierte en el más benigno de los casos en un problema y, en el peor, en un obstáculo constante y molesto. Electra es, pues, una heroína a la que admiramos por su devoción pero con quien difícilmente nadie querría convivir. Sólo tiene un rostro para amigos y enemigos, y éste es siempre igualmente rígido. Esa rigidez que caracteriza al *ethos* heroico caracteriza de igual modo, y de una forma muy visible, su lenguaje; de hecho su lenguaje es lo que nos permite apreciar la pasta de que está hecho el héroe. Y es precisamente ese lenguaje rígido y absoluto el que bloquea el entendimiento de Electra con todos los que no son los suyos, los que no son sus *phóloi*, y que no pueden ser sino sus enemigos, sus *echthroí*. Como sostiene Blundell¹⁰⁵⁸, “la creencia de cada bando en la *justicia absoluta* de su causa les impide ver la naturaleza interminable de su disputa”.

Algunas de estas expresiones “absolutas” que jalonan toda la obra, las más efectivas y recurrentes, tienen que ver con el tiempo: son “siempre” (*aei*) y

¹⁰⁵⁶ Como dice Sheppard (1981, 87), desde la escena del reconocimiento, cuando recupera su autodomínio, “ya no es la misma Electra quien habla. Es la devota esclava de Orestes”.

¹⁰⁵⁷ Knox, 1964, 56.

“nunca” (*ou pote* o *oude pote*). En la temporalidad humana, finita por definición, enmarcada entre dos hechos absolutos que son el nacimiento y la muerte, *aei* tiene un sentido de renovación, reafirmación, recreación o repetición continua de lo mismo. El adverbio *aei* se emplea para designar algo que se produce sin solución de continuidad¹⁰⁵⁹, que se renueva una y otra vez, día tras día: algo que siempre ocurre *de nuevo*.¹⁰⁶⁰ Lo que siempre se repite no puede, pues, dejar de ocurrir: *aei* es por tanto la mejor expresión para formular la determinación heroica firme e inmutable, ese compromiso siempre renovado con un determinado principio. Algo similar ocurre con su reverso, “nunca”. En buena medida ambas expresiones introducen un poco de eternidad en la finitud de la vida humana: la pérdida de Agamenón es irreparable y, por eso, Electra *nunca* abandonará su duelo y *siempre* esperará al vengador. También por eso el crimen de Clitemnestra y Egisto no prescribe, y viven siempre bajo la amenaza de la vuelta del vengador. Aunque todo lo humano está sujeto al cambio y la acción del tiempo¹⁰⁶¹, a veces marcamos determinados elementos con alguno de estos adverbios para tratar de sustraerlos a esa finitud de las cosas humanas y, por ese mecanismo, lo que antes era relativo a las circunstancias se convierte en algo indiscutible e inamovible. Y por eso la aparición de estas expresiones en los diálogos de la obra suele ser determinante para marcar de forma tajante la cercanía y la distancia que existe entre los personajes; al quedar así marcada, la distancia o la cercanía asumen un carácter intemporal y permanente. De ese modo, a Orestes y Electra les une de forma sólida y permanente una misma

¹⁰⁵⁸ En Blundel, 1989, 163; la cursiva es mía.

¹⁰⁵⁹ Loraux, 1999, 49.

¹⁰⁶⁰ Aunque en buena medida me sirvo del examen que propone Loraux (1999, cap.III) del adverbio *aei*, no la seguiré en todos sus pormenores como, por ejemplo, cuando sostiene que en la tragedia *aei* es “la temporalidad sin tiempo” de los dioses, una temporalidad que los hombres sólo vivirían en sus cultos (que, efectivamente, se realizan cíclicamente y por oposición al tiempo lineal de la vida). Me parece muy difícil de comprender la diferencia “conceptual” entre el tiempo de los dioses y el de los hombres: sencillamente, no sé cómo debe entenderse un tiempo que no sea el de los hombres.

¹⁰⁶¹ Ésta es, por así decir, una idea tópica de la tragedia que aparece por doquier.

lealtad filial y una misma ansia de venganza, y ese vínculo indisoluble se expresa de manera clara en sus expresiones. Así, al principio de la obra, el Pedagogo muestra a Orestes la ciudad de Micenas, por la que siempre (3) había suspirado;¹⁰⁶² Electra, por su parte, lo ha esperado siempre (303) y siempre se está lamentando, tal como lo expresan repetidas veces el Coro (122, 141, 218, 1075) y Clitemnestra (517, 525, 530). Pero como efectivamente ocurre con las cosas humanas, tanto la añoranza de Orestes como el duelo de Electra llegan a su fin: en este caso, con la venganza.

Las expresiones que pueden vertirse como “nunca” adquieren relevancia en contextos donde lo que se está marcando de forma indeleble es una distancia sobre la cual será imposible establecer puentes.¹⁰⁶³ Así, en su segundo debate con Crisótemis, el agón donde se consuma la separación de las hermanas, Electra asegura a su hermana que nunca hablará bien de ella (1029) y nunca la obedecerá (1052). Una expresión que refuerza el efecto de “nunca” y contribuye a expresar esa cerrazón en que se instalan ambas hermanas es la que suele traducirse por “nada”, *oude*, y es muy significativo que aparezca cuatro veces seguidas en el transcurso de ese debate.¹⁰⁶⁴ Por otra parte, Electra nunca condescenderá con los asesinos de su padre (359-61), es decir, nunca estará dispuesta a la reconciliación y al perdón, y también por eso nunca terminarán sus lamentaciones (229). Y no estará dispuesta a la reconciliación y al perdón porque su padre y el hacha que lo

¹⁰⁶² Este verso al principio del drama da lugar a algunas ironías muy significativas: cuando Electra se lamenta por el aparente olvido de Orestes (168-70), el público y el lector saben que ése no ha sido *nunca* el estado mental de Orestes.

¹⁰⁶³ Aunque, obviamente, esto no es siempre así: en 1207 Orestes le dice a Electra que si lo obedece no se equivocará nunca.

¹⁰⁶⁴ 1045, 1046, 1047, 1048. El verso 1047 es muy significativo: “nada hay más odioso que un mal consejo” (*boules gar ouden estin ebhtion kakes*; en la traducción de A. Alamillo puede leerse: “nada hay más odioso que una determinación poco firme”, que captaría muy bien el espíritu de la disputa; sobre el uso de los superlativos véase más adelante). En el primer debate también sorprende lo absolutas que resuenan las negaciones de Electra: “¿Nunca te persuadirás y estarás de acuerdo conmigo?” le pregunta Crisótemis en 402. “De ningún modo” (*ou deta*), le responde a continuación. Para una situación parecida ver 428-30, donde Crisótemis entiende la inflexibilidad de Electra como insensatez (*aboulia*).

mató “nunca olvidan” (*ou... pot’ amnastei*, 482). La mera convivencia pacífica de Electra con los asesinos de su padre es impensable porque nunca (*oude pot’*) cesarán sus penas (*ek kamaton apopausomai*) y por eso serán incontables sus lamentos (*anarithmos hode threnon*; 230-1).

Otras expresiones vienen a reforzar ese carácter imperecedero de la memoria del daño infligido sobre Agamenón y los suyos, muchas de ellas enfatizadas por la presencia de un prefijo en alfa privativa: así, el asesinato de Agamenón ha de ser considerado como algo irreparable (*aluta*, 229), como un episodio indecible, inenarrable (*arreton*, 203); los llantos de Electra son incesantes (*akoreston*, 122), incontables (*anarithmos*, 231); sus males no tienen fin (*anenyton*, 167) y su espera es incansable (*akamata prosmenous’*, 164) aunque desesperada (*anelpistos*, 186). Así, la Erinia es un perro vengador ineludible (*aphyktoi*, 1388), y nunca podrá olvidarse, nunca podrá suprimirse su enorme desgracia (*ou pote katalysimon, oude pote lesomenon ameteron oion ephy kakon*, 1258-60). Todas estas expresiones negativas de que se sirven Electra y los suyos para formular su postura y sus demandas morales muestran a la vez que contribuyen a conservar la distancia que media entre la heroína y los demás. Por medio de esas expresiones puede apreciarse cómo el crimen y el sufrimiento causado por otro introducen una temporalidad extraña, resistente al cambio que domina todas las cosas humanas. Puesto que los crímenes son irreparables, no existe ninguna posibilidad de reconciliación o perdón, ni siquiera de convivencia pacífica, y esa imposibilidad misma se muestra a la vez que se crea en el uso del lenguaje. Tal y como lo emplean los personajes, el diálogo no es el medio para entenderse sino para formular el alejamiento definitivo y la imposibilidad de una reconciliación.

Eso, en lo que hace al tiempo de los héroes. Orestes siempre quiso volver a Micenas, Electra siempre se lamenta a la espera de Orestes. Pero el perfil de los héroes se recorta a partir del resto de personajes que con él interactúan, y éstos muestran una idea del tiempo y de las cosas muy diferente. Así, frente al *aei* y al *oude pote* de Electra y de Orestes, los demás personajes aportan una concepción más manejable del tiempo y el cambio: *chrónos*, dice el Coro, es una divinidad que

todo lo arregla (*chronos gar eumathes theos*, 180). Lo importante es, pues, que el tiempo pasa, y que el paso del tiempo cambia el signo de las cosas y de las acciones. El carácter heroico se caracteriza por su resistencia al cambio pero, como recuerda Leinieks¹⁰⁶⁵, la permanencia es prerrogativa de los dioses y el cambio es lo propio de las cosas humanas: de ahí que sea tan recurrente en la obra sofoclea la imagen del paso de la noche al día (17-8). Por otra parte, uno de los elementos más característicos de esta obra es el movimiento oscilante de la tristeza a la alegría, un movimiento que es la imagen que mejor ilustra la condición cambiante de las vidas humanas y que es el *leit motiv* del género trágico.¹⁰⁶⁶ Así, en una escena llena de ironía, Crisótemis interrumpe los lamentos de Electra (823-70) para contarle que ha visto signos evidentes del regreso de Orestes. El público no puede sino asentir junto con Crisótemis: la fortuna *no siempre* está del lado de los mismos (*tois autoisi toi ouch autos aiei daimonon parastetei*, 916-7). Sin embargo, Electra sigue sumida en su desesperación al dar por bueno el relato del Pedagogo, y es sólo más tarde, con el episodio del reconocimiento (*anagnorisis*) de los hermanos, cuando se produce el cambio de fortuna (*metabolê*) que, en definitiva, contradice la “temporalidad atemporal” de Electra.

4.2. Una cierta idea de la *philia*

Al comienzo de la obra, cuando el Pedagogo muestra a Orestes la ciudad de Micenas, se hace alusión a Io, la muchacha de Ínaco (5) que, asediada siempre por el tábano de Hera, prefigura la relación de acoso mutuo e incesante establecida entre Electra y Clitemnestra.¹⁰⁶⁷ Así, la primera imagen, al comenzar la obra, es la de una enemistad agravada y curtida por el paso de los años: Micenas,

¹⁰⁶⁵ Leinieks, 1972, 185.

¹⁰⁶⁶ Sobre el paso de la noche al día, de la oscuridad a la luz, y de la tristeza a la alegría véase Sheppard, 1918, 81-2.

¹⁰⁶⁷ De ese acoso recíproco tenemos un ejemplo claro en la obra: véase, p.ej., 552-3 (“yo hablo mal de ti porque escucho de tu parte malas palabras”). La que viene definida como molesta o fastidiosa (*hyperon*, 553 y *hyperon klein*, 557) es Electra, pues con su duelo permanente se proponía turbar a su madre y a su amante.

la ciudad de Io, es la ciudad donde el tiempo no trae consigo reconciliación. También en este caso el propio lenguaje que emplean los personajes sirve a la vez para mostrar y para acentuar esa inmutabilidad de las posturas en que se encierran y en las que permanecen indiferentes al paso del tiempo. Una de las claves más útiles en este sentido es el uso de los superlativos. Así, no importa tanto qué o a quién odie Electra sino qué y a quiénes odia por encima de todo: Egisto y Clitemnestra, los asesinos de su padre (816), son, por supuesto, los hombres más odiosos para ella (814). Su madre es la más aborrecida de las mujeres (439) y la que comete las más vergonzosas acciones (586), pues se acuesta con el asesino de su esposo, pero es que para ella Agamenón era el más odioso de los mortales (407). Para Electra, el día más odiado es el de la muerte de su padre (201-2), pero el más querido el del retorno de Orestes (1224, 1354), el más querido de todos los hombres (1126), que significa el fin de Clitemnestra. El mundo de Electra es simple, pues se estructura en relaciones extremas: los que tienen alguna importancia en su vida son aquellos a quienes más quiere o a quienes más odia, los que hacen lo que más estima y lo que más reprueba. Por eso, al verse privada de sus seres *más* queridos, Orestes y Agamenón, Electra se encuentra sola (*mone*, 813) en el mundo y rodeada de sus peores enemigos¹⁰⁶⁸; el apoyo constante que le aporta la comprensiva y maternal actitud del Coro no basta para llenar ese vacío.

Por otra parte, todas las relaciones de amistad están afectadas por una extraña ambigüedad.¹⁰⁶⁹ Efectivamente, la situación en que se encuentra Electra es completamente anómala: su padre, Agamenón, ha sacrificado a su hija, Ifigenia, y éste, a su vez, ha sido asesinado por su esposa, Clitemnestra, que alimenta un odio temeroso por sus hijos. Se trata de una familia donde no es el

¹⁰⁶⁸ Electra se lamenta de que no tiene *philoí*, es decir ni padre ni marido que la protejan (188), y de que vive como una extranjera en su propia casa (189-92).

¹⁰⁶⁹ La ambigüedad a que se presta la propia palabra *philia* es explotada en numerosas veces para crear diferentes formas de ironía trágica: véase, p.ej., 667, 671ss, 1451; cfr. Blundell, 1989, 152. n.2. En una situación como esta, el sustantivo *philos* tiene que completarse con un adjetivo, *pistós* (fiel), para que el *philos* no sea un enemigo (como Agamenón frente a Ifigenia, 546, o Clitemnestra frente a Electra, 638, 647, 803 y viceversa, 298).

cariño ni la confianza, sino el rencor y el crimen, lo que determina los vínculos entre sus miembros.¹⁰⁷⁰ Por eso la tragedia está repleta de expresiones que recalcan la ambigüedad de la *philia* y el hecho, característico de una familia rota como la de Electra, de que los verdaderos amigos son aquellos que no tienen vínculos naturales de *philia* con los protagonistas. Así, para Orestes, un *philos*, incluso el más querido, lejos de ser un familiar es un extraño: un extranjero, como en el caso de Pílates, o un servidor, como en el caso del Pedagogo.¹⁰⁷¹ Para Electra, sin embargo, son las mujeres del Coro, que le brindan consejos como si fueran una madre fiel¹⁰⁷², las únicas que escuchan sus lamentos con amistosa compasión. En agudo contraste con la fidelidad del Coro, de Pílates o del Pedagogo, los familiares se comportan, en el mejor de los casos, con una sorprendente frialdad. Así, Crisótemis es acusada por Electra de traicionar (*prodousa*) a los suyos, a los vivos y a los muertos (368). Y precisamente esta laxitud de Crisótemis, enfrentada a la resuelta voluntad heroica de Electra, da lugar a una disputa que determina la disolución final de la familia (1070-4).¹⁰⁷³ Y, aunque Crisótemis no es en absoluto una enemiga abierta de la heroína, su actitud hacia ella contrasta profundamente con la del único familiar que se comporta como tal con Electra, Orestes: en la escena del reconocimiento, éste hace suyas las desgracias de Electra¹⁰⁷⁴, mientras que en sus dos intervenciones Crisótemis se

¹⁰⁷⁰ Se podría ir más atrás, pues toda la estirpe de los Pelópidas, desde la maldición de Mítilo (aludida en 509), ha estado envuelta en crímenes de sangre en el interior de la familia. Este carácter endogámico de los crímenes entorpece, además, su conceptualización como “venganza”, pues lo característico de la venganza es que sea una forma de justicia retributiva establecida entre dos casas o familias. De ahí que Dupont (2001, cap.2) rechace que la venganza sea el tema de *Las Coéforas* y las dos *Electras*.

¹⁰⁷¹ En estos casos la ambigüedad viene destacada por el uso, de nuevo, de un superlativo para Pílates, el más querido de los extranjeros (6), y otro para el Pedagogo, el más querido de los servidores (23). Es curioso cómo en toda la obra se subraya la lealtad de personajes que no son familiares de los protagonistas (23ss, y véase la siguiente nota al pie).

¹⁰⁷² *meter hōsei tis pista*, 233; cfr. 174, 134, 322, 802-3, 1204.

¹⁰⁷³ Cfr. Sorum, 1982, 209.

ha limitado a advertir, sin sentirse involucrada en ello, de los peligros que su hermana se estaba atrayendo sobre sí. Orestes y Electra son, pues, los únicos familiares que se tratan como verdaderos *philoí*, y en buena medida la escena del reconocimiento representa el reconocimiento no de dos personas sino de dos almas.¹⁰⁷⁵ Aunque en buena medida lo que los une es el rencor hacia los asesinos de su padre, en la escena en que Electra cree tener entre sus manos la urna con los restos de Orestes olvida, por primera vez en toda la obra, su odio, y se muestra como un personaje capaz no sólo de la máxima aversión, sino también de la máxima ternura.¹⁰⁷⁶

Clitemnestra es quien mejor representa esa desnaturalización que en esta obra afecta a los vínculos familiares a excepción del cariño entre Orestes y Electra. Aunque reconoce la pervivencia de lazos familiares que no se destruyen¹⁰⁷⁷, su condición de madre no es sino un accidente natural.¹⁰⁷⁸ Clitemnestra es madre por naturaleza, pero no se comporta como tal y, por eso, no merece ese nombre¹⁰⁷⁹: la lejanía y el desconocimiento (775-6), la amenaza

¹⁰⁷⁴ Véase 1184: “¡Hasta qué punto no conocía ninguna de mis desgracias!” (*hos onke ar' ede ton Hemón ouden kakon*) y 1201: “Porque soy el único que he llegado afligido por tus males” (*monos gar heko tois isoís algon kakois*).

¹⁰⁷⁵ Cfr. Reinhardt, 1991, 217.

¹⁰⁷⁶ La escena del reconocimiento constituye pues un recurso para caracterizar de una forma más verosímil y sofisticada al personaje de Electra. El reconocimiento entre Electra y Orestes en la versión de Eurípides es mucho más frío: p.ej., Orestes se proclama su “único aliado” (383).

¹⁰⁷⁷ Acusa a Electra de avergonzar a sus *philoí* con sus lamentos (518) y de injuriarse e injuriar lo suyo (*katybrízousa kai se kai ta sa*, 521); pero es sobre todo cuando afirma que “es difícil odiar a los que se ha alumbrado” (770-1) cuando parece manifestar cierto instinto materno. La muerte de Ifigenia, sin embargo, parece ser un mero pretexto para deshacerse de Agamenón.

¹⁰⁷⁸ Algo que Electra subraya cuando reprocha a Crisótemis que, siendo hija de un padre como el suyo, se ponga del lado de la que la engendró (341-2): por medio de esta perífrasis se alude a Clitemnestra no como “madre” sino como “matriz”, es decir, como aquello que realiza la función biológica de engendrar y dar a luz.

¹⁰⁷⁹ Electra la considera un ama, no una madre (*despotin e meter ou... nemo*, 597-8), y más adelante la denomina “madre no madre” (*meter ameter*, 1154). Es en 1194 cuando dice expresamente que se llama madre, pero no merece ese nombre (*meter kaleitai, metri d' ouden exisoí*); la idea puede estar tomada de *Las Coéforas*, 190-1. Para subrayar aún más esa desnaturalización del rol de madre de Clitemnestra se alude al hecho de que primero Electra y, después, el Pedagogo actuaron como

(*apeilon*, 787) constante que para ella suponen los hijos rebeldes de Agamenón (778-87) explican el alivio (*ekela*, 786) que siente al conocer la muerte de Orestes.¹⁰⁸⁰ Una noticia que, por otra parte, parece que le llega como respuesta inmediata a su oración a Apolo. Asustada por un extraño sueño Clitemnestra dirige una oración a Apolo en que pide al dios que le sea favorable, a ella y a sus “amigos”, y que revierta contra sus enemigos cuantos males le acechen. Aunque al decirlo de forma genérica (*echthra*, 647) no los nombra, los enemigos de Clitemnestra son sus propios hijos habidos anteriormente con Agamenón, de manera que lo que Clitemnestra pide a través de su poco piadosa oración no es ni más ni menos que la muerte de Orestes.¹⁰⁸¹ Si una madre es capaz de albergar ese odio por sus hijos (y si sus hijos se lo devuelven con creces) parece que cualquier cosa se puede esperar.

Y es curioso que, precisamente, el Coro elija una imagen tomada del mundo animal para mostrar lo desnaturalizadas que se encuentran las relaciones por falta de afecto y solidaridad en el seno de la familia de Agamenón. Deberíamos imitar a los pájaros, se dice en 1060-3, que cuidan y alimentan a su progenie.¹⁰⁸² Crisótemis no cuida de los suyos, Clitemnestra los detesta y Orestes

nodrizas de Orestes niño (12-3), de modo que, “al renunciar a su función de alimentación... la relación familiar ha invertido su fin: se ha convertido en una relación destructiva en lugar de generativa” (Sorum, 1982, 208). Cfr. Bowra, 1964, 234: “para todos los fines reales, ha dejado de ser una madre”.

¹⁰⁸⁰ Aunque su primera reacción es ambigua, pues no sabe, sostiene, si se trata de una buena noticia sin más o sí, pese al provecho que de ello extrae, es algo doloroso (766-7). La muerte de Orestes no puede dejar de ser una desgracia para ella, su madre, pero su vida era un obstáculo para su felicidad (767).

¹⁰⁸¹ Este recurso para camuflar la falta de piedad de su petición a Apolo ha sido señalado por Blundell (1990, 149, n.2): Clitemnestra aplica el código tradicional de “ayudar a los amigos y dañar a los enemigos” a la oración de Apolo, pero este eslogan dejaría de ser aceptable si se especifica quiénes son sus amigos y quiénes sus enemigos. Esto, dicho sea de paso, pone de manifiesto las paradojas que suscita un código de valores relativista como ese; al respecto véase Sontag, 2003, 18: “para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién”.

¹⁰⁸² Winnington-Ingram (1980, 224, n.89) interpreta que esta metáfora alude al deber de los padres hacia los hijos y a cómo en la obra se invierte esta relación natural de cuidado. No

y Electra los asesinan. Si se pone en relación esta alusión a las costumbres de los pájaros con otra alusión célebre en la literatura griega, la leyenda hesiódica del halcón y el ruiseñor, y con las propias alusiones al respeto temeroso (*aidos*), la piedad (*ensebeía*) y la justicia (*dike*) que aparecen desperdigadas por toda la obra, quizás se pueda ver cómo en esta metáfora se esconde una de las claves de su sentido: la voluntad del poeta de enseñarnos todo lo que se ha perdido¹⁰⁸³ con esa desnaturalización de la *philia*. Sobre esto se volverá en la siguiente sección.

5. Un regalo de Zeus

Como ya se ha avanzado en la Introducción, pueden encontrarse dos formas de interpretar la obra de *Electra*: por un lado, se puede seguir la visión homérica y ver en la heroína y su hermano una encarnación de la venganza como una forma elemental pero con todo de justicia.¹⁰⁸⁴ También hay quien ve en Electra y Orestes dos monstruos y, en ese caso, puede que sorprenda la brutalidad de la obra de Sófocles donde ni el Coro, ni la acción, ni ningún otro dispositivo teatral condenan o matizan el triunfante matricidio.¹⁰⁸⁵ Finalmente, y como era de esperar, todavía cabría una tercera opción que consiste en reunir e integrar en los hermanos su naturaleza vengativa y violenta con su elemental

obstante, y aunque esto queda de lado en la tragedia, la misma inversión se da en el comportamiento de Agamenón frente a Ifigenia (debo esta observación a Leticia Naranjo).

¹⁰⁸³ Jones (1962, 145) señala que en las tragedias de Sófocles muestran ciertos cambios históricos que traerían consigo una amenaza a la continuidad de la familia, de tal manera que valores familiares como la solidaridad estarían retrocediendo frente a personajes (los héroes) que cada vez se muestran más individualizados y dotados de una conciencia y una personalidad mucho más singular.

¹⁰⁸⁴ Esta lectura es sustentada por Whitman, 1951, cap.8; Adams, 1957 y Linforth, 1963 entre otros.

¹⁰⁸⁵ Sobre esa sorprendente brutalidad véase Dupont, 2001, 91ss. Son ejemplos de una interpretación de Electra y Orestes como seres brutales o monstruosos los artículos ya clásicos de Sheppard (1918, 1927a y b).

preocupación por la justicia.¹⁰⁸⁶ Esta es la vía que trataré de ensayar a continuación.

Aunque toda referencia a la justicia, al castigo de los culpables o a las Erinias vengadoras ha desaparecido al final de la obra, no puede decirse sin más que el problema de la justicia no esté presente en ella. Es más, el conflicto sobre el que pivota esta tragedia tiene que ver con diferentes formas de entender, ejecutar y formular las demandas de justicia. Y las múltiples referencias a la justicia no sólo tienen que ver con una institución humana sometida al cambio y la erosión, sino también con la justicia que administra Zeus y que tiene un valor imperecedero.¹⁰⁸⁷

En primer lugar habría que mencionar lo más obvio: que en la tragedia la venganza es concebida por los enemigos de Clitemnestra y de Egisto como una forma de justicia, y que ésta sería una interpretación posible que se suscitara en el público de la obra dado el precedente homérico. Y no sería de extrañar que el público evocara la leyenda homérica pues, ya desde el comienzo del drama, se nos informa de que Orestes ha sido criado para volver a Micenas como vengador del asesinato de su padre (*patri timoron phonoi*), y se ensalza la figura del Pedagogo precisamente porque ha sido el encargado de mantener la memoria del asesinato viva y, así, de infundir un rencor imperecedero en el desposeído Orestes (12-15).¹⁰⁸⁸ La venganza es una forma de justicia porque es la devolución de la parte que corresponde al que es objeto de venganza, y se expresa, en ocasiones, con la misma palabra: *dike*.¹⁰⁸⁹ El castigo del culpable es, pues, algo justo, y por eso la

¹⁰⁸⁶ Diferentes formas de presentar esta concepción intermedia aparecen en Segal, 1981, cap. 8 (y véase bibliografía en 461, n.3), Winnington-Ingram, 1980, 217-247 y Blundell, 1989, 183.

¹⁰⁸⁷ Lloyd-Jones (1971, 112-3) pone el acento en las resonancias esquíleas que aparecen en esta obra y sostiene que “el propósito de Sófocles no requiere que el marco de la justicia divina y la maldición humana reciban tanta atención como en la *Orestía*, pero aun así están presentes y su trascendencia viene marcada por varios ecos esquíleos”.

¹⁰⁸⁸ Véase también la acusación de Clitemnestra a Electra de haber criado a su vengador (603: *trephain miastora*). Otras referencias a Orestes como vengador aparecen en 453-60, 481, 489-91, 845, 1157.

muerte de Clitemnestra y Egisto es justa (*endikous sphagas*, 37; *antiphonous dikas*, 248), pues con ella pagan lo que les corresponde por haber dado muerte a Agamenón. De ahí precisamente la cantidad de invocaciones a Zeus, la justicia y la venganza por parte de Electra (110-20, 173ss, 245-50, 489, 498ss, 792) y también por parte del Coro (209-10, 489-91, 1388). Esta idea responde a un principio muy elemental pero bien arraigado en la mentalidad griega: la justicia es dar a cada cual lo que le corresponde o, como formularía Aristóteles, es tratar al que es igual como igual, al que es desigual como desigual. El acto de venganza corrige una asimetría que el asesino ha introducido en el mundo y, restaurando la simetría original, restablece el viejo orden. Ni siquiera puede decirse que el establecimiento de un tribunal de justicia, como se dramatiza en la *Orestía* de Esquilo, elimine la venganza como tal: la venganza deja de ser un asunto *estrictamente* privado y pasa a convertirse en un acto público, que afecta a las instituciones sociales en la medida en que responde a la violación de una determinada norma de la convivencia; pero con la regulación de la venganza por medio de tribunales no desaparece totalmente el componente retributivo del castigo, ni éste deja de ser en cierto modo un asunto privado, pues sigue siendo la familia de la víctima la que inicia el proceso y, posiblemente, la que ejecute el castigo. La muerte, pues, “sigue siendo un asunto privado del que se hace cargo la ciudad”.¹⁰⁹⁰ Así pues, la venganza es una forma elemental de castigo que sobrevive, aunque profundamente transformada, en un marco estatal como el de la *polis* ateniense que tiene el monopolio de la administración de la justicia y de la violencia. Y como tal, la venganza es un principio que mantienen de forma incuestionada todos los personajes de esta tragedia: ninguno de ellos “modifica o

¹⁰⁹⁰ Orestes acude al oráculo para preguntar de qué medios se valdría para vengar a su padre y emplea esta palabra (*dikas*, 33-4); así pues, se dispone a purificar con la justicia (*dike kathartes*, 70) la tierra *paterna* (*patroa ge*, 67). Más adelante, el Coro prevé el regreso de Orestes como la próxima llegada de la Justicia (*Dikea*) portando justos poderes (*dikaia ... krata*, 476). Egisto, engañado, se arrojará sin saberlo a un combate justiciero (*dikas agona*, 1441), es decir a las manos vengadoras de Orestes. Una aclaración explícita de cómo funciona el principio de venganza como justicia aparece en 580-3 y se comentará más adelante.

atenúa en ningún sentido su severa ética de la venganza”.¹⁰⁹¹ Ni Apolo, ni Orestes, ni Clitemnestra ni, por supuesto, Electra (523ss, 552ss, 577-83, 1411ss, 1090-2, 1420ss).

Como acto de justicia, la venganza es prerrogativa de Zeus. Y como tal, la venganza se presenta como querida y orquestada por los dioses en un ejemplo claro de doble causalidad que, además, está presente en las tres versiones de la leyenda.¹⁰⁹² Este es un tema que ha dado mucho que hablar a los críticos. Muchos de ellos¹⁰⁹³ han reparado en la peculiar forma que adopta la consulta de Orestes al oráculo: éste pregunta qué medios debería emplear para la venganza, no *si* debería vengarse y, de ahí, concluyen que la pregunta de Orestes era tramposa y que eso libera a los dioses de toda responsabilidad respecto al matricidio. Sin embargo, la venganza (y, por tanto, el matricidio) aparece vinculada expresamente con la voluntad de los dioses en muchas ocasiones: en 82-3 el Pedagogo se refiere a las órdenes de Loxias que han de guiar su acción, en 163 el Coro se refiere al retorno del vengador Orestes “según feliz disposición de Zeus” (*Dios euphroni*), también se dice, en 1394-5, que es Hermes quien guía a Orestes y, en 1264-9, se da a entender que Orestes ha vuelto a casa enviado por los dioses.¹⁰⁹⁴ Pero no es Electra la única que pretende hacer justicia: Clitemnestra, a su vez, quiere hacer pasar su asesinato de Agamenón como un acto de justicia, es más, como un acto de justicia divina del que sólo era una colaboradora.¹⁰⁹⁵ Con su muerte

¹⁰⁹⁰ Cfr. Dupont, 2001, 42. Sobre cómo se conservan algunos rasgos elementales de la *vendetta* primitiva en el seno de una sociedad regida por tribunales véase *ib.*, cap.II, esp. 40-5.

¹⁰⁹¹ Blundell, 1989, 150.

¹⁰⁹² En Eurípides los Dioscuros, que aparecen como *dei ex machina*, censuran severamente a Apolo, y en la *Orestía* de Esquilo, en el juicio absolutorio de Orestes, se pone énfasis en el hecho de que éste actuaba obedeciendo las órdenes del dios.

¹⁰⁹³ Siguiendo la línea de Sheppard, 1927^a.

¹⁰⁹⁴ Hay más referencias (209-10, 1376-83, 1425) que vinculan estrechamente la venganza de Orestes con la voluntad de los olímpicos.

¹⁰⁹⁵ Clitemnestra se hace pasar como Erinia de Agamenón por la muerte de su hija Ifigenia (521-55), y por eso afirma que no mató a Agamenón ella sola, sino que estuvo asistida por la Justicia

Agamenón paga a Clitemnestra lo que le debe por el asesinato de Ifigenia, pues fue un padre de mente insensata (*aboulon*) y perversa (*kai kakou gnomen patros*, 546) y, por eso, Clitemnestra no siente ningún arrepentimiento (549-50).¹⁰⁹⁶ Pero las razones de Clitemnestra resuenan en los oídos de Electra como meros pretextos: Electra muestra que la muerte de Ifigenia no fue una injusticia sino un infortunio, y esta justificación de Agamenón significa la condena de Clitemnestra. Y para ello Electra construye un argumento moral exculpatorio: es cierto que Ártemis exige el sacrificio de Ifigenia a causa de un error de Agamenón (566ss), pero una vez que las tropas de los aqueos están en Áulide, el sacrificio exigido por Ártemis adopta la forma de una necesidad, pues no había otro medio para liberar al ejército: ni para proseguir la guerra, ni para volver a casa.¹⁰⁹⁷ Aquí merece la pena señalar que esta exculpación de Agamenón es en buena medida una invención del poeta¹⁰⁹⁸ y, por tanto, no es en absoluto un detalle accidental. Sófocles colabora con Electra en la condena de Clitemnestra: Agamenón estaba constreñido por todas partes (*biastheis polla kantibas*) y lo hizo muy a su pesar, no por rendir

(528: *Dike nin eilen, ouk ego mon*). De alguna forma el Coro insinúa algo parecido cuando se pregunta si fue un mortal o un dios quien asesinó a Agamenón (199-200), o cuando dice que Electra está dispuesta a matar a la doble Erinia, es decir Clitemnestra y Egisto (1080). En el agón que enfrenta a Clitemnestra con Electra, ésta cumple, en relación a su madre, el papel de fiscal y, en relación a su padre, el de abogado defensor (Woodard, 1966, 135).

¹⁰⁹⁶ Electra dice que su madre vive feliz sin temer ninguna Erinia (276), pero eso no es verdad: tanto por su sueño (410, 417-27, 779-82) como por sus ofrendas (447) y su oración a Apolo (637-59) sabemos que Clitemnestra vive en el temor del regreso de Orestes (véase p.ej. 636, donde afirma que con su oración pretende liberarse de ciertos temores –*deimaton*–). Aunque a veces se ha dicho que la persecución de las Erinias encarnan los remordimientos de conciencia por un asesinato, de lo que no cabe duda es de que representan el temor a la venganza.

¹⁰⁹⁷ *Ou gar en lysis alle strato pros oikon oud' eiss Iliou*, 573-4.

¹⁰⁹⁸ En *Ifigenia en Áulide* Eurípides presenta un Agamenón vacilante y ambicioso, atrapado en rencillas familiares (con Menelao, con Clitemnestra) que resuelve recurriendo a grandes dosis de mezquindad. De hecho, Clitemnestra se nos muestra con rasgos mucho menos antipáticos tanto en esta obra como en su versión de *Electra*. En cuanto al *Agamenón* de Esquilo, aquí el Coro parece aceptar que la muerte de Ifigenia es inevitable, pero censura al padre por el frío cinismo con que la ejecuta (véase al respecto Nussbaum, 1995, 65 y su principal fuente, Lloyd-Jones, 1962). En esta tragedia Agamenón no sacrifica a Ifigenia fríamente y lo hace porque no tiene otra alternativa. Winnington-Ingram (1980, 220) considera sin embargo que esta defensa de Agamenón no hay que tomarla en serio.

beneficio a Menelao (*molis etusen auten, ouchi Meneleo charin*, 574-6). Además, Electra se vale de dos estrategias más para condenar el asesinato de Clitemnestra: por un lado, niega que lo cometiera por justicia (*ou dike*; 561-2¹⁰⁹⁹; cfr. 113) sino por obedecer al malvado varón (*alla s'espasen peitbo kakou pros andros*) que ha remplazado a Agamenón; es decir, que sus verdaderos motivos eran políticos y sexuales. La actitud de Clitemnestra es, por tanto, vergonzosa (*aischros*, 593): ella pretende haber vengado a su hija (*thygathros antipoina*, 592), pero su unión con un enemigo (*echthrois gameisthai*, 594), Egisto, es independiente de Ifigenia. El comportamiento de Clitemnestra es vergonzoso¹¹⁰⁰ a pesar de las razones de justicia que ella pueda aducir, y conviene conservar esta idea en la memoria. Pero Electra se sirve de una estrategia más para rechazar el intento de Clitemnestra de exculparse: aun cuando Agamenón fuese culpable del sacrificio de Ifigenia, ¿qué ley *-poio nomo-*, pregunta, permite que sea precisamente ella, su esposa, quien lo castigue? (579). Ha sido Clitemnestra quien, al vengar en Agamenón la muerte de Ifigenia, introduce el principio (*ton nomon*, 580) de la venganza. Y una vez que dicho principio ha sido introducido, y precisamente por haberlo hecho, si se hace justicia (*ei dikes ge tynchanois*), Clitemnestra tiene que sufrir las dolorosas consecuencias en su propia carne (580-3). Pero Electra no lleva hasta el final las consecuencias de este principio: si ella, u Orestes, aplican a su vez este principio sobre Clitemnestra, *si se hace justicia*, entonces también ellos tendrán que sufrir en su propia carne las consecuencias.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁹ Según Blundell (1989, 167), aquí existe una ambigüedad, pues esta expresión puede traducirse tanto por “no en justicia” como “no por justicia”. Kamerbeek (*ad loc.*) sostiene que se trata sin más de un dativo causal y que se debe traducir como “no por justicia”.

¹¹⁰⁰ Véase también 586: Clitemnestra, con su adulterio, comete la más vergonzosa de las acciones (*aischista panton erga drosa tynchaneis*). Repárese una vez más en cómo el uso de superlativos impide un entendimiento verbal y, por tanto, una reconciliación entre las posturas enfrentadas: se podría perdonar algo vergonzoso, pero no lo más vergonzoso.

¹¹⁰¹ Al igual que una mujer *nunca* debería matar a su marido (558-60), unos hijos tampoco deberían matar nunca a su madre; cfr. Kitto, 1961, 132; Winnington-Ingram, 1980, 220ss. Según Bowra (1964, 219ss) el vínculo de sangre es más fuerte incluso que el de filiación matrimonial; cfr. Jones, 1962, 150, n.1.

Y en efecto, por más que al final de la obra no se insinúe, como ya se ha dicho, de ningún modo que los hermanos sufrirán las consecuencias, no es cierto que la acción de los protagonistas se presente desprovista de ambigüedades. Aquí es importante recuperar la idea de vergüenza que ya ha aparecido en relación con Clitemnestra para señalar un daño ulterior, independiente de la justicia con que ésta pretendía defenderse: Clitemnestra ha dado muerte al padre de Electra (*patera... kteinaí*), y eso es lo más vergonzoso (*aischion*) de decir, fuese o no una muerte justa (*eit' oun dikaios eite me*, 558-60). Pero de nuevo Electra no ha sacado todas las consecuencias que podía de su propio enunciado: ¿no se podría decir lo mismo de la muerte que Orestes va a acometer al final del drama? Además, la acción de Electra también es, en cierto modo, vergonzosa; ella misma reconoce que se avergüenza de su situación y de su constante lamento (616), pero se excusa en el hecho de que el mal ya está en el mundo y no es ella, sino Clitemnestra, quien lo ha introducido; de modo que una vez que se convive con el mal, ya no se puede evitar: la vergüenza aprende de la vergüenza (*aischrois gar aischra pragmat' ekdidasketai*, 621).¹¹⁰² Es más: en sus condiciones, dice Electra, no es posible ser sensata (*oute sophronein*) ni piadosa (*out' eusebein*, 307-8), sino que en medio las desgracias una se ve obligada a practicar el mal (*all' en toi kakois polle' st' ananke kapitedeusein kaka*, 308-9). Al introducir el problema de la piedad en escena, Electra introduce otro de los elementos que hacen más ambigua su situación: su preocupación por la piedad es la base sobre la que se apoya su valiente defensa de la memoria del padre y su pertinaz espera del hermano vengador. Como Antígona, Electra es quien, en su devoción por un *philos* muerto¹¹⁰³, respeta las mayores leyes (*megist' velaste nomina*) al mostrar piedad hacia Zeus (*Zeus eusebeía*, 1094-7). Así, que su hermano y su padre le atribuyan piedad (*eusebeían*, 968) es una de sus motivaciones principales cuando se decide a ejecutar ella sola la venganza.

¹¹⁰² Otras alusiones a la vergüenza en relación con las condiciones en que vive Electra aparecen en 1082-3.

De hecho, su renuncia total a una vida fácil, ese acto constante de rebeldía que supone no dejar de lamentar la muerte del padre, es lo único que, desde su punto de vista, puede garantizar el respeto temeroso (*aidos*) y la piedad (*eusebeia*)¹¹⁰⁴ entre los mortales (249-50). Ese respeto temeroso y esa piedad no son compatibles con el olvido de los males cometidos contra otros y con la ausencia de castigo, de manera que, según el Coro, Electra habla piadosamente (*eusebeian ... legei*, 464). Y su preocupación por la piedad no puede desligarse de su elemental interés por la justicia: así, persuade a Crisótemis para que se deshaga de las ofrendas con que (ingenuamente¹¹⁰⁵) Clitemnestra pretende aplacar el espíritu de Agamenón afirmando que hacer libaciones en nombre de una mujer odiosa (*echthras apo gynaikos*, 433) no es justo ni piadoso (*ou gar soi themis oud' housion*, 432-3). Y efectivamente, Crisótemis reconoce que la postura de su hermana es justa (*dikaios*, 466) y que no merece la pena discutir. Pero en el acto mismo de rezar a Apolo para que los asista, a ella y a su hermano, en la venganza, y enseñe a los hombres los castigos que los dioses reservan a la impiedad (*dyssebeias*, 1383), Electra se muestra tan poco piadosa como lo era su madre cuando rezaba, también a Apolo, para que le fuera propicia y ahuyentara a sus enemigos.¹¹⁰⁶ La única diferencia, aunque importante, entre el rezo de Electra y el de Clitemnestra es que el de la primera es escuchado y contestado y el de la segunda no.¹¹⁰⁷ Y por más que su

¹¹⁰⁵ Como Antígona, Electra se encuentra con que las obligaciones generadas hacia los miembros muertos de su familia se oponen a las demandas de los que permanecen vivos (y opta por los primeros); véase al respecto Sorum, 1982, 207.

¹¹⁰⁴ Posible alusión al restablecimiento de la justicia en *Las Coéforas*, 1382ss.

¹¹⁰⁵ Clitemnestra espera que las ofrendas que envía a Agamenón por medio de Crisótemis le reporten cierto alivio por su asesinato (*lyteri ante tauta tou pbonou pberein*, 447), cosa que resulta chocante dada la desproporción entre el acto cometido, la reparación ofrecida y después la venganza ejecutada.

¹¹⁰⁶ Sobre la ambigua (y manifiestamente pervertida) piedad de Electra véase Winnington-Ingram, 1980, 225ss.

¹¹⁰⁷ En un ejemplo excelente de inversión trágica, esto ocurre en un mismo acto que, además, parece de signo contrario: la llegada del Pedagogo con la noticia de la muerte de Orestes crea en Clitemnestra la ilusión de que ha sido escuchada por Apolo, y en Electra la falsa sensación de haber sido abandonada por los dioses; sin embargo, dado que la noticia del Pedagogo es falsa y

crimen se origine en un deseo de justicia, por más que su lealtad filial muestre la más alta renuncia y el mayor acto de piedad que quepa concebir, la situación en que se encuentran Orestes y Electra está empañada y envilecida por las numerosas referencias a la vergüenza que la acompañan.¹¹⁰⁸ Y es que en el fondo, existen muchas semejanzas entre madre e hija.¹¹⁰⁹ De hecho, Electra dice que si ella es malvada, deslenguada y llena de desvergüenza (*kaken ... stomargon ... anaideias*¹¹¹⁰ *plean*, 606-7) se debe a que es de la misma naturaleza (*physin*, 609) que su madre. Y por eso también Clitemnestra ve a su hija como un ser capaz de todo, como un ejemplo máximo de *panourgía*: podría hacer cualquier cosa (*pan ergon*), dice, sin vergüenza alguna (*aischynes ater*, 615).

Quizás el elemento que mejor define ese estatuto ambiguo que caracteriza al acto de justicia esperado por Electra y acometido por Orestes¹¹¹¹ sea la recurrencia al engaño. Las alusiones al engaño están presentes en toda la obra y el engaño desempeña un papel central en la trama.¹¹¹² Es, de hecho, el medio que prescribe el dios a Orestes para introducirse en la casa y perpetrar los asesinatos de Egisto y Clitemnestra (37). Dicho engaño consistiría en hacerse pasar por el mensajero de un amigo focense y llevar la falsa noticia de la muerte de Orestes. Asume, pues, la forma de un relato (*mitos*, 50), y para reforzar su credibilidad se atribuye la procedencia a un amigo (47-50). Además, el Pedagogo, quien se

es el comienzo del plan de venganza, la situación resultante será la contraria: el Pedagogo mataba a Electra con sus palabras, pero con los hechos le devolvía la vida (1359).

¹¹⁰⁸ Como ya se ha visto, Electra reconoce que se ve obligada a violar normas sociales aceptadas (142, 230). Al respecto véase Bowra, 1964, 240 y Winnington-Ingram, 1980, 225.

¹¹⁰⁹ En Sheppard, 1927a, 6ss aparecen comentarios interesantes sobre este tema en Sófocles y en Esquilo. Véase también Winnington-Ingram, 1980, 246.

¹¹¹⁰ Y efectivamente le dirige este calificativo, *anaides*, en 622.

¹¹¹¹ Aunque de hecho la mano ejecutora de la venganza es la de Orestes, “cuanto vemos y oímos en el momento del matricidio convierten a Electra en el agente dramático de la venganza.” (Woodard, 1966, 141).

¹¹¹² Davidson (1989, 54ss) relaciona esta capacidad de Orestes para la ocultación y el engaño con aquella que caracteriza a Odiseo.

presenta en primer lugar con la noticia, se sirve de un juramento (*orkon*, 47), es decir, de una fórmula ritual para reforzar la fiabilidad de las palabras del mensajero al vincularlas con la divinidad, y por este medio se llama la atención sobre el carácter dudoso o ambiguo de la venganza. Al adoptar la forma de un relato, las palabras son su principal instrumento:¹¹¹³ Orestes no se inquieta por estar muerto de palabra (*logo thanon*) si de hecho está vivo (*ergoisi sozo*, 59-60).¹¹¹⁴ Electra, por su parte, recurre a la simulación para engañar a Clitemnestra: hace lo que *siempre* ha hecho, gemir, por la muerte de Orestes aun cuando sabe que está vivo (1298-9).¹¹¹⁵ Ante Egisto, sin embargo, Electra simula una sumisión que se contradice con su carácter (1464-5). Tan esencial es el engaño en la trama de la venganza que es Hermes, el dios ladrón, quien guía a Orestes en su ejecución, ambos ocultan el engaño en la oscuridad (1395-6) y con susurros engañan a Egisto para que se precipite sobre la mano vengadora de Orestes (1439-41). La muerte de Egisto se produce a continuación de una larga serie de ironías confudentes (1449-9, 1451, 1461, 1470-1, 1474) y que subrayan la naturaleza dúplice y retorcida del acto (1419-21, 1479).

Las continuas referencias al engaño¹¹¹⁶ a que se acaba de hacer alusión marcan un paralelismo entre la muerte de Agamenón y la de sus asesinos: también Agamenón fue muerto con engaños (*hypokleptomenous*, 114¹¹¹⁷) y

¹¹¹³ Pero también el silencio cobra importancia en el engaño (1236, 1322). Sobre la función dramática positiva del silencio en esta obra (una obra que opone sistemáticamente hechos y palabras) véase Woodard, 1966, 144.

¹¹¹⁴ En 1228-9 se dice que Orestes ha muerto con engaños y se ha salvado con engaños (*mechanaisi men thanonta, nyn de mechanis sesosmenon*).

¹¹¹⁵ La de Orestes recuerda la astucia que inventó Menelao para salvar a Helena de su cautiverio egipcio, y también Helena simula el duelo para engañar al rey Teoclímeno en la obra euripídea *Helena*.

¹¹¹⁶ Hay algunas más: p.ej., en 845 es comparado con el vengador que, oculto, vengó inesperadamente a Anfiarao.

¹¹¹⁷ En 124, 125 y 126 se yuxtaponen tres conceptos que aluden de forma machacona al carácter traicionero del asesinato de Agamenón: *doleras, apatis, prodoton*. En 197 se dice que Eros y Dolos mataron a Agamenón. Véase también 279 (*ek dolou katektamen*). En cuanto a Electra, ella también se siente engañada y sola (*prodotos de mona*, 1073).

aprovechando circunstancias de confianza y familiaridad. Así pues, esa necesidad heroica que Electra acepta hasta sus últimas consecuencias y que en buena medida constituye su virtud tiene un lado oscuro que no se puede ignorar. Su obsesión por hacer justicia y ser piadosa está, sin embargo, reñida en buena medida con una vergüenza elemental de la que no puede deshacerse: la vergüenza de habitar un mundo donde el mal ya sólo le permite actuar a su vez con mal y con torticeros medios, un mundo donde, a diferencia de lo que ocurre con los pájaros, que cuidan su progenie, la justicia y la piedad se encuentran enturbiadas por la violencia y la barbarie. El Coro se refiere a los pájaros que cuidan de su progenie, pero Electra vive en un mundo que se parece más a aquel que habitan, en la leyenda hesiódica, el halcón y el ruiseñor¹¹¹⁸: un mundo en que los seres se devoran entre sí y los débiles sufren el maltrato de los fuertes porque no cuentan con el don de Zeus, la justicia, que asegura la reconciliación o, cuanto menos, la convivencia pacífica entre los hombres.¹¹¹⁹ Al vivir y actuar en un mundo donde la justicia y la piedad no tienen cabida, un mundo donde los vínculos de amistad son en realidad vínculos de enemistad, ni siquiera Electra puede actuar sin verse afectada por la vergüenza. Es más: Electra habita un mundo donde “los que llevan mucho muertos se cobran la sangre nuevamente derramada” (1419-20), y el matricidio se saluda sin censura (1422) y como una liberación (1509). En efecto, como se pone de manifiesto en los últimos tres versos, la tragedia cuenta la liberación de los Atridas y los muchos sufrimientos que han tenido que padecer para alcanzarla; pero su liberación, en definitiva, no puede consumarse a la vista de todos sino que tiene que realizarse en la oscuridad del interior del

¹¹¹⁸*Trabajos y días*, 202-285. Electra se identifica en dos ocasiones con un ruiseñor por sus lamentos (103-109 y 1076-9), aunque Sófocles alude al mito de Procne (sobre el cual Sófocles escribió una tragedia, *Tereo*).

¹¹¹⁹ En el mito del *Protágoras*, lo que Zeus regala a los hombres y lo que les diferencia de los animales es, precisamente, el respeto temeroso (*aidos*) y la justicia (*dike*).

palacio¹¹²⁰, en el mismo sitio donde fue ajusticiado Agamenón y apuntándose, en definitiva, al parecido de ambas muertes (1493-4). Electra, pues, forma parte de un mundo donde el don de Zeus, la justicia, es lo que conduce a que los hombres se devoren entre sí.

6. Memoria y duelo como protesta pública

6.1. *El canto del ruiseñor*

Ya se ha hecho alusión a ese carácter permanente del duelo de Electra y a lo anómalo de su condición. De hecho, la obra está repleta de lamentos, de trenos y de *kómmoi* llenos de patetismo; toda la tragedia es, en definitiva, un largo y sostenido treno.¹¹²¹ En su voluntad de mantener siempre su luto, Electra renuncia a todo consuelo (*kamatón paramythion*, 130-2, cfr. 228) y no tiene medida en su lamento (*apo ton metrion*, 140). No en vano, y como hace Antígona a su vez, Electra se compara con Níobe, otra mujer cuyo lamento ha quedado congelado en el tiempo por la acción de una metamorfosis: si Procne fue convertida en ruiseñor, Níobe fue transformada en una roca. Y es que tanto Antígona como Electra se caracterizan por ser personajes femeninos que emplean la lamentación pública que acompaña a su duelo para elevar una protesta pública y mostrar la injusticia de que son objeto.¹¹²² Así, en el caso de Electra, su estado permanente de duelo le sirve para mantener viva la memoria del padre asesinado y para obstaculizar de forma permanente su reconciliación con los asesinos. Pero esa pervivencia de la memoria del crimen por el que Egisto y Clitemnestra gobiernan

¹¹²⁰ “Las palabras de Egisto bastan para recordarnos que el acto de la venganza no es *kalos* en todos los respectos” (Blundell, 1989, 176).

¹¹²¹ Loraux, 1999, 38. Para algunos ejemplos véase, 88-9, 94-5, 103-4, 122-3, 141, 218, 231, 154-5, 517, 525, 530, 1075. Woodard (1966, 130) considera que su única ocupación, el lamento, no es efectivamente instrumental por más que Electra sostenga que sí, y aquí reside la clave de la diferencia entre los hermanos: “Orestes planea y actúa; Electra sufre y soporta (*endureis*).” Cfr. Sheppard, 1918, 81.

¹¹²² Foley, 1993, 111ss, esp. 113-7.

en Micenas supone, qué duda cabe, una amenaza para éstos: en primer lugar, porque el carácter vergonzoso de su conquista del poder hace que su legitimidad sea frágil y cuestionable; en segundo lugar, porque viven siempre en el recuerdo del riesgo que para ellos supone la vuelta del posible vengador. El duelo permanente de Electra es, como ya se ha mostrado, un impedimento para la convivencia. De hecho, constituye una amenaza para los valores cívicos¹¹²³: no en vano tenemos constancia histórica de los límites que los atenienses impusieron al duelo público.¹¹²⁴ La propia tragedia forma parte del proceso de apropiación estatal (iniciado por los tiranos y completado en la época democrática) de rituales y cultos privados y, por tanto, de la institucionalización de formas de lamentación pública: por esta vía se minimizaba “la visibilidad de todos los aspectos de la vida privada”.¹¹²⁵

El profundo malestar que supone para Egisto y Clitemnestra la instigación constante de Electra, y el modo en que ésta se consagra a dicha tarea ponen de manifiesto la naturaleza política del conflicto que les enfrenta. Y es que el duelo, que para Electra es un deber, para Clitemnestra es un acto de rebeldía: la joven avergüenza (*aischynein*, 518) a los suyos lamentándose siempre a las puertas del palacio. Sus lamentos tienen, además, una forma y un contenido político: Electra recuerda incesantemente que, amén de una rencilla familiar, el asesinato de Agamenón constituyó un regicidio (517-8); lo hace muchas veces (*polla*) y dirigiéndose a muchos (*pros pollous*, 520); y sostiene abierta y públicamente que Clitemnestra gobierna con audacia y contra la justicia (*hos thraseia kai pera dikes archo*, 521-2).¹¹²⁶ Y por eso Egisto restringe la libertad de movimientos de Electra

¹¹²³ Loraux, 1999, 38.

¹¹²⁴ Véase Foley, 1993 y Loraux, 1981, 49-50.

¹¹²⁵ Foley, 1993, 105-6. El hecho de que la tragedia de *Electra* sea un lamento continuo muestra además como el género trágico puede recrearse en prácticas que la propia sociedad tendía a suprimir (*ib.*, 107).

¹¹²⁶ Es la propia Clitemnestra quien acusa a Electra de hacer estas declaraciones públicas, y es significativo que, tratándose de una mujer, emplee el verbo “gobernar” (*archo*) en primera persona del singular.

incluso para asistir a los servicios religiosos (911-2)¹¹²⁷. Para ésta es una de sus mayores desgracias recordar cada día que Egisto ha usurpado a su padre todos sus derechos y propiedades, especialmente su trono (267), su cetro (420) y, para coronar su insolencia (*teleutaian hybrin*, 271), su lecho (272-3). El sueño de Clitemnestra también saca a la luz la naturaleza política del conflicto, y más todavía cuando se interpreta la reaparición de Agamenón con su cetro, del que brota floreciente semilla que ensombrece Micenas, a la luz del regreso de Orestes.¹¹²⁸ En cuanto a la naturaleza del poder de Egisto y Clitemnestra, aunque realmente no existe mucho material para valorarla, puede postularse, a partir de ciertas insinuaciones, que se trata de una tiranía impopular y opresiva con la disidencia: en 1458-63, al creer Egisto que Orestes está muerto, quiere que todo Micenas lo sepa (1459 y 1461) para que nadie escape a su gobierno, es decir, para que todos acepten su brida (1462) y no tengan que entrar en razón por la fuerza de su castigo (1462-3). Aquí Egisto emplea la misma metáfora de la doma de los ciudadanos por medio del castigo y del miedo de que se valen personajes tan antipáticos como Creonte en *Antígona*, revestido de rasgos tiránicos, y los Atridas en *Áyax*, que podrían figurar unos representantes de la democracia radical.¹¹²⁹ El

¹¹²⁷ Como se puede apreciar, la impiedad es una constante en la obra.

¹¹²⁸ Por una vez, la interpretación obvia del sueño (en tanto que profecía) en la tragedia de Sófocles es la interpretación correcta que, si bien no afecta positivamente a la acción, “la describe precisamente y se cumple en el climax de la obra” (Bowman, 1997, 135). Es posible que Sófocles se inspirara en los sueños de Astiages en las *Historias* de Heródoto (I, 107-129) para determinar el contenido político del sueño de Clitemnestra. En todo caso, es muy probable que el público ateniense evocara dichos sueños.

¹¹²⁹ Para los paralelismos con este pasaje véase Whitman, 1951, 272, n. 31 y 32. En cuanto a la democracia radical, ésta debe entenderse en el sentido que habitualmente se emplea para referirse al sistema y la ideología de los demócratas atenienses más extremistas, generalmente *tetes* y artesanos que, como Cleofón, eran los más acérrimos adversarios de los movimientos oligárquicos y aristocráticos de Atenas. En ningún caso debe entenderse esta expresión en el sentido positivo que puede encontrarse, p.ej., en los escritos de I.M.Young.

núcleo político de la rebeldía de Electra está, pues, bien justificado dentro de la obra.¹¹³⁰

Por otra parte, y como ya se ha avanzado, el carácter permanente del duelo establece para Electra una identidad social y política específica: su ubicación marginal. Electra no se lamenta en la intimidad del *oikos* y tampoco lo hace abiertamente en el ágora, sino que está siempre en el umbral del palacio (*tyraian*, 518), a las puertas de casa, llamando así siempre la atención de los de fuera sobre los que están dentro y sobre su propia exclusión.¹¹³¹ Además, el luto es incompatible con otros rituales de paso como el matrimonio, de manera que también tiene su parte en el estado de permanente soltería y esterilidad de Electra.¹¹³² Pero uno de los caracteres elementales del rito de paso en que consiste el duelo es, precisamente, su limitación temporal: el carácter permanente del duelo de Electra supone por tanto una perversión grave del ritual funerario.¹¹³³ Como rito de paso, los rituales funerarios marcan el paso del mundo de los vivos al mundo de los muertos al establecerse un período limitado en que los vivos y los muertos comparten una forma de vida¹¹³⁴, y esa temporalidad limitada es elemental para asumir la pérdida y, en cierto modo,

¹¹³⁰ También es significativo mencionar que Electra se refiere a las mujeres del Coro con el improbable título de “ciudadanas” (*politides*, 1227; también en la versión de Eurípides –1335–, aunque en *Las Coéforas* es un Coro de esclavas; cfr. Jebb, Introd., XV). Además, se alude dos veces a Egisto y Clitemnestra con la palabra *tyrannos* (661, 664). Téngase en cuenta siempre el énfasis que se hace diversas veces en la obra a la usurpación de las prerrogativas de Agamenón (267ss, 420ss, 651).

¹¹³¹ Respecto a la escena en que, tras la noticia de la muerte de Orestes, Clitemnestra entra en casa y Electra queda sola lamentándose (807ss), dice Reinhardt (1991, 210): “La imagen escénica se convierte en la imagen del destino, el umbral de la puerta se convierte en el símbolo de la frontera que separa a la mujer desesperada y sola del júbilo ajeno que resuena al otro lado.”

¹¹³² No en vano existe una afinidad estrecha y bien documentada entre las alusiones a las bodas y la idea de muerte, tanto en *Electra* como en *Antígona*: véase Seaford, 1985 (esp. 318).

¹¹³³ En todo caso, sus enfáticas auto-exhortaciones para llorar (112-4, 127-9, 125ss, 140ss, 150) pertenecen al lenguaje del ritual y su función es precisamente llevar a quien lo realiza al estado emocional apropiado para la ejecución misma del rito. Al respecto véase Lombard, 1992 (esp. 51).

¹¹³⁴ Véase Seaford, 1985, 315-6.

liberarse del recuerdo y reiniciar la vida sin la persona que ha muerto. Como dice Freud, “Una vez que se acaba el trabajo del duelo, el yo se encuentra de nuevo libre y desinhibido”.¹¹³⁵ Por otra parte, y ésta es otra perversión de Electra, los rituales funerarios nunca se llevan a cabo, como aquí hace Electra, en soledad.

Pero esas anomalías tan características del duelo de Electra, ese exceso que manifiesta, tienen que ver con otra anomalía, ésta por defecto, por parte de los demás. Y es que las circunstancias peculiares en que se produjo el asesinato de Agamenón impidieron que se llevaran a cabo los rituales fúnebres y el duelo de tal forma que su muerte fuese asumida simbólicamente por sus *philoí*: Electra se queja de que nadie, excepto ella, ha llorado a su padre (*keoudeis touton oktos*, 100). El carácter ilimitado de su duelo es tan anómalo, pues, como su inexistencia por parte de los demás. Y ésta no es la única perversión relativa a los rituales funerarios de Agamenón: las ofrendas con que Clitemnestra quiere aplacar al muerto así como las libaciones vertidas y los banquetes celebrados sobre su tumba para recordar el asesinato (277-81) no son menos significativos a este respecto.¹¹³⁶ Los rituales que cada mes realiza Clitemnestra sobre la tumba de Agamenón renuevan su ofensa y suponen una perversión del ritual a la que Electra responde con su único medio, su treno, pervirtiendo a su vez, de manera análoga aunque invertida, el ritual. Esa doble perversión tiene pues un valor instrumental en la perpetuación de un conflicto entre las dos facciones enfrentadas en el seno de la misma comunidad familiar de los Atridas y la comunidad política que es Micenas. El conflicto entre Electra y Clitemnestra es, por tanto, absoluto e imperecedero, y el ritual mismo, en lugar de servir a la contención del desorden y la ansiedad que genera la desaparición de un ser querido, contribuye a acrecentarlos.¹¹³⁷

¹¹³⁵ Véase Freud, “Recuerdo, repetición y elaboración”, citado por Ricoeur, 1999, 36.

¹¹³⁶ Cfr. Seaford, 1985, 317.

¹¹³⁷ *Ib.*, 320-1.

El Coro plantea explícitamente el problema de cuál es el sentido que tiene para Electra estar siempre lamentándose: le causa un profundo malestar interior y no pone solución a los males que, por ser pasados, son ya irremediables (137-143). Para ellas, el lamento es un recurso inútil (*amechanon*, 140); para Electra, sin embargo, no olvidar a Agamenón es lo único razonable que cabe hacer: insensato (*nepios*), dice, quien olvida a un padre como el suyo (144). Y es que en la obra se dramatiza un conflicto esencialmente político y que tiene lugar en el interior de una comunidad. Pero las facciones enfrentadas no tienen la misma fuerza: Electra, que representa la parte débil, sólo cuenta con su voz como arma para desestabilizar a sus enemigos.

El efecto político de la queja de Electra cuadra con las motivaciones que de manera explícita reconoce Orestes para llevar a cabo la venganza: como Odiseo, Orestes retorna a casa tras largo tiempo de ausencia y su vuelta le reporta fama (*kléos*, 60) y honores (*timé*, 64, 71); y también como Odiseo, su venganza de los usurpadores le reporta provecho (*kérdos*, 61) pues con ella recupera sus posesiones y derechos en palacio (72).¹¹³⁸ La venganza, pues, reporta a Orestes y a Electra la posibilidad de reír libremente (*gelan eleutheros*, 1300).¹¹³⁹ Pero, si la obra narra la liberación de los Atridas (1509), dicha liberación puede entenderse de dos formas que están estrechamente entrelazadas: por un lado, y como ya se ha dicho, el triunfo sobre Egisto y Clitemnestra les libera del duelo por su padre Agamenón pues, una vez vengado, éste puede ingresar completamente en el mundo de los muertos y sus hijos pueden reintegrarse al mundo de los vivos; por otro lado, la venganza libera a los hermanos y, en general, a la población de Micenas, del

¹¹³⁸ Cfr. los miedos de Clitemnestra en 648-9 y 1289-90, donde Orestes se queja de cómo Egisto dilapida sus bienes; aquí el paralelismo con los pretendientes que encuentra Odiseo a su vuelta a Ítaca es muy evidente.

¹¹³⁹ Y que dejen de reír sus enemigos: el motivo de la risa de los enemigos reaparece varias veces en esta tragedia (1295, 1153).

poder ilegítimo y tiránico de los regicidas.¹¹⁴⁰ Se trata, pues, de una liberación que es al mismo tiempo y por el mismo acto interior y exterior.

6.2. *El punto de vista del débil*

Que Sófocles pusiera su atención en el triángulo formado por Electra, Crisótemis y Clitemnestra, y que dejara a los personajes masculinos, Egisto y Orestes, ocupar un papel más marginal en la obra no puede ser una elección desprovista de significado. En buena medida, lo que Sófocles permite valorar es el problema del poder desde el punto de vista de quienes no tienen acceso a él y que, sin embargo, ocupan posiciones diferentes al respecto. Así, en los papeles de Electra y Crisótemis se nos muestra con claridad el problema del poder desde el punto de vista de los supeditados.¹¹⁴¹ La disputa entre las hermanas versa, en buena medida, sobre cómo hay que vivir en condiciones adversas¹¹⁴², pero también sobre cómo hay que hacer frente a un poder opresivo e ilegítimo. Hay que recordar que *Electra* se escribe sobre el trasfondo de la experiencia de Melos y, por tanto, sobre el trasfondo del conflicto entre el punto de vista de la conveniencia y la facticidad del poder frente a la justicia.¹¹⁴³ Sófocles muestra, además, que los débiles no están obligados a sustentar, como Crisótemis (339-49, 394, 1005ss, 1036), el punto de vista de la conveniencia y la obediencia¹¹⁴⁴, sino que también pueden hacer sus propias demandas de justicia. Y la ambigüedad del acto de justicia de Electra llama la atención, a su vez, sobre la posibilidad de que

¹¹⁴⁰ Para un análisis del vocabulario contradictorio de libertad y esclavitud en relación con las hermanas y con la llegada de Orestes véase Musurillo, 1967, 95-7; sobre el paso de Orestes de vengador a libertador véase Bowra, 1964, 249ss.

¹¹⁴¹ Cfr. De Wet, 1976, 26.

¹¹⁴² Woodard, 1966, 133.

¹¹⁴³ El conflicto entre conveniencia y justicia lo expresa Crisótemis cuando, en 1042, afirma que la justicia conlleva desgracias.

¹¹⁴⁴ Para Electra *kalos* asume el valor de “noble” o “justo” (790), mientras que para Crisótemis significa lo “conveniente” (791; cfr. su uso de *esthlos* en 646). Al respecto puede consultarse De Wet, 1976, 29.

el débil también actúe de forma que contribuya a socavar las bases de la justicia y de la convivencia pacífica.

Que sean las mujeres las que susciten el conflicto que aquí se presenta es significativo. Y es significativo que se trate, además, de un conflicto a la vez familiar y político. Que sean las mujeres y no los hombres quienes lo protagonicen pone de manifiesto algunas paradojas llamativas ligadas a su condición social (familiar y política). Y es que las mujeres libres, como las que protagonizan esta tragedia, desempeñaban un papel esencial en la familia y en la *polis* porque eran las encargadas de asegurar la continuidad del *genos* mediante el alumbramiento de hijos legítimos, y del corpus social mediante la procreación de ciudadanos de pleno derecho. Pero, curiosamente, su identidad familiar y política no permanecía fija sino que cambiaba en función del hombre bajo cuyo mando y protección se encontraban (su *kyrios*): con el matrimonio la mujer se transfiere al *oikos* de su marido, al cual pertenecen sus hijos aun en caso de divorcio, de tal manera que, si bien los hombres pertenecían siempre a la familia en cuyo seno habían nacido, la pertenencia de la mujer dependía del momento concreto de su vida en que se encontrara.¹¹⁴⁵ Las mujeres eran, ante todo, hijas, esposas o madres. Además, aunque la democratización supone en buena medida el relajamiento de los vínculos familiares y la asunción por parte del estado de muchas de las funciones antes reservadas a la familia, los lazos matrimoniales conservan su rigidez debido a la importancia que cobra la legitimidad del nacimiento de los nuevos ciudadanos¹¹⁴⁶, de manera que la situación política y familiar de la mujer se mantiene siempre igualmente restrictiva. De esta suerte, en la condición femenina se da una disyunción elemental entre la importancia social de su función física y su escaso reconocimiento político y familiar.¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁵ Y, curiosamente, pese a esa identidad cambiante son mujeres como Antígona y Electra, y no hombres, quienes mejor representan la lealtad familiar.

¹¹⁴⁶ También por ello, y eso es importante para la lectura de esta tragedia, se endurece de forma especial la legislación contra el adulterio femenino (Dover, 1974, 147 y 209).

Ese papel a la vez nuclear y marginal que desempeña la mujer en la vida familiar y política explica, en buena medida, la paradoja que envuelve su acción. El hecho de que sean mujeres y no hombres quienes protagonicen esta historia permite que se trate de una historia de agones verbales y que los acontecimientos propiamente dichos se releguen al final. El conflicto no se reduce a una mera transferencia (violenta) de poderes sino que tiene lugar y se perpetúa en el propio diálogo. El protagonismo de Orestes hubiera supuesto una tragedia diferente, más cercana al modelo de la épica. Pero Clitemnestra, Electra y Crisótemis se enfrentan del único modo en que pueden hacerlo: por medio del agón, de la discusión verbal de sus posturas enfrentadas. Y el heroísmo de Electra “debe expresarse en contradicción”, pues “soporta la dualidad inherente al *logos*: una actividad llena de sentido y un mero sustituto de la acción.¹¹⁴⁸

Pero su diálogo, como se ha visto, está plagado de expresiones absolutas, y éstas imprimen un carácter atemporal y permanente al conflicto. *Electra* es *Las coéforas* sin *Las Euménides*, es decir, es el tiempo inmovilizado “en el anti- de la venganza”.¹¹⁴⁹ El destino ulterior de los personajes forma parte del drama: como afirma Winnington-Ingram¹¹⁵⁰, al no haber persecución de las Erinias, tampoco hay juicio ni absolución ni, por tanto, reconciliación: el conflicto se suprime, pero no se resuelve como en Esquilo. El presente de Electra y Orestes se muestra, ya se ha señalado, como el resultado de una necesidad inescapable, como una consecuencia inevitable del daño que en el pasado infligieron Clitemnestra y Egisto sobre los Atridas. La *Electra* de Sófocles muestra sólo un lado de la cadena esquiílea: estos polvos son consecuencia de aquellos lodos. Pero, al no dejar lugar a esa otra parte de la cadena esquiílea, al no abrirse al futuro, el presente queda como algo irreducible y la reconciliación como un imposible.

¹¹⁴⁷ Al respecto puede consultarse Forum, 1982, 204.

¹¹⁴⁸ Woodard, 1966, 132.

¹¹⁴⁹ Loraux, 1999, 39.

¹¹⁵⁰ En Winnington-Ingram, 1980, 227.

7. Conclusión. La memoria es olvido

Al incluir la historia de Electra en una narración determinada nuestro juicio se informa de manera que, al igual que el Coro, parece que estamos tentados a decir que no la podemos censurar. La imaginación nos permite participar en otro mundo¹¹⁵¹, un mundo en el que un matricidio nos parece la consecuencia necesaria de una cadena de desastres y la liberación final de una familia. Sin embargo, queda abierta la pregunta: ¿y si Sófocles hubiera escrito también una tragedia donde fuera Clitemnestra quien ganara los agones y quien despertara nuestras simpatías? ¿no nos habríamos vistos conducidos, de la mano de la narración, a cualificar nuestro juicio en su favor? Esta pregunta obtendría una respuesta muy diferente si se tuviera en cuenta algo que, de una manera deliberada, se ha dejado al margen en el drama de *Electra*: el sacrificio de la inocente Ifigenia a manos de su padre. Esta muerte se vive, en la tragedia, como algo pasado y olvidado, como una mera justificación falaz en boca de Clitemnestra. Sin embargo, los mismos problemas éticos que suscita la rememoración del asesinato de Agamenón se plantean en el caso de la muerte de Ifigenia. Es más, estos mismos problemas han de suscitarse de forma intensificada pues, a diferencia de su padre, Ifigenia era una criatura inocente atraída con engaños a Troya y con engaños arrancada de los brazos de su madre.

Electra justifica la muerte de Ifigenia y con ello clausura la deuda de Agamenón hacia su hija. No obstante, al actuar así Electra descuida el deber de recordar a las víctimas al que ha consagrado su vida: su juventud se consume llorando a su padre y toda su esperanza se cifra en ver el momento de la venganza. Además, al perdonar a Agamenón la muerte de Ifigenia niega a su madre Clitemnestra el derecho a vengar a un ser querido, una reivindicación que

¹¹⁵¹ Woodard, 1966, 145.

la propia Electra considera irrenunciable. He tratado de mostrar que la memoria constante, y constantemente alimentada, impide la reconciliación y la convivencia pacífica de Electra con los asesinos de su padre; que la obligan a vivir en un mundo ya contaminado por el mal y la violencia de la venganza, un mal que no sólo es prerrogativa de sus enemigos sino que cubren, a la propia Electra, de vergüenza y de oprobio. Esto es, en definitiva, lo que se muestra en la tragedia. Pero también es importante todo aquello que no se muestra: el olvido en que cae Ifigenia a causa del recuerdo constantemente reactivado de Agamenón. La memoria de Agamenón significa el olvido de Ifigenia. La memoria de Agamenón está cargada con una deuda incancelable, pero cancela injustamente la deuda del propio Agamenón por la muerte de su hija. El olvido, pues, que acompaña a la memoria es un obstáculo para la convivencia y la reconciliación tan pertinaz como el propio recuerdo. Lo que pasa es que el olvido está escondido y en silencio, no se ve y no se oye, y sólo se puede percibir de manera indirecta: el olvido es lo que queda fuera del drama, antes de que ocurra y cuando ya se ha terminado.

ELOGIO DEL FARSANTE (A modo de conclusión)

Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus, portador de la égida: "Pastores del campo, triste oprobio, vientos tan solo. Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad".

Hesíodo, *Teogonía*, 27-8

1. Hechos y valores

La crítica de Platón a la poesía es uno de los aspectos más conocidos de su doctrina. De hecho, no se ha dado en la historia de la filosofía una crítica tan radical al arte y, en particular, a las artes escénicas, hasta que Rousseau escribió su famosa Carta a D'Alambert sobre los espectáculos.

La crítica platónica a las artes poéticas se articula, por así decir, en dos dimensiones: en un plano epistemológico y en un plano moral. Pueden hacerse coincidir ambos con lo que tradicionalmente se conoce como el ámbito fáctico, o que tiene que ver con los hechos, y el ámbito valorativo o normativo, es decir, aquel que tiene que ver con el valor. La dicotomía hecho/valor es una de tantas dicotomías que se han propuesto en la historia del pensamiento y que tiene una importancia elemental por cuanto sobre ella se han erigido dos disciplinas que tradicionalmente se han estudiado por separado, a saber: la teoría del conocimiento y la filosofía práctica. Y estas dos disciplinas filosóficas se apoyan, a su vez, en dos concepciones de la razón humana que se han mantenido por lo menos hasta la llegada de la modernidad: por un lado estaría la razón teórica, propia del sujeto cognoscente que se limita a observar los hechos del mundo

pero se abstiene de intervenir en ellos, y por otro la razón práctica, que es propia del sujeto en cuanto agente que participa de manera activa en el mundo que lo rodea. La distinción entre un mundo de los hechos y un mundo de las acciones es, en este sentido, vicaria de una distinción elemental entre verdades y normas o entre lo objetivo y lo subjetivo, una distinción que nos mantiene alejados de resbalar en diferentes formas de lo que se ha llamado “falacia naturalista”.

Pues bien, a pesar de que la de hecho/valor ha sido una de las dicotomías más persistentes y exitosas de la historia del pensamiento, ella también, como tantas otras dicotomías, ha tenido que soportar numerosas embestidas desde diversos frentes. Hoy nos parece ingenuo hablar de “hechos” desnudos o de “valores” puramente subjetivos: la epistemología, en no menor medida que la teoría moral, presenta un carácter fuertemente normativo, pues en ambos casos lo que está en juego es la búsqueda de criterios de validez (para la acción o para la verdad) y, así, la justificación o la búsqueda de procedimientos fiables desempeñan o han desempeñado un papel de enorme importancia en ambas disciplinas. Uno de los filósofos del siglo pasado que con más fuerza argumentó contra la idea de un mundo de hechos desprovistos de valor y susceptibles de ser conocidos por procedimientos más o menos inmediatos fue Sellars en su famoso artículo “El empirismo y la filosofía de lo mental”. El objetivo a destruir en ese artículo es, para Sellars, el “mito de lo dado”: la idea de que ciertos hechos se nos presentan como dados y que, a partir de esos hechos dados y, por tanto, previos a toda actividad epistémica, construimos todo nuestro basto y complejo universo cognoscitivo. Así, con Sellars, los hechos se cargan de normas y de valores y, por tanto, se hace imposible sostener una dicotomía radical entre hechos y valores o entre conocer y valorar.¹¹⁵²

¹¹⁵² Pero, obviamente, no sólo con Sellars: de hecho, una expresión que ha tenido mucho éxito es la de la “carga” teórica de las percepciones, y esta expresión proviene de otro filósofo, Hanson (véase Hanson, 1977); además habría que mencionar a Putnam como uno de los filósofos vivos más brillantes y que ha realizado una de las críticas más lúcidas a la dicotomía hecho/valor. Aquí, sin embargo, se van a tener en cuenta más bien las críticas a la idea de lo dado procedentes de la teoría de la percepción y del arte como las propuestas por Gombrich, Goodman y Bruner.

No puede atribuirse a Platón una creencia ingenua en la inmediatez de los hechos ni tampoco en un dualismo epistémico-valorativo. De hecho, y a pesar de que se lo considera con razón un dualista ontológico, Platón es, en aquel último sentido, uno de los monistas más recalcitrantes de la historia de la filosofía. Impresionado quizás por algunas experiencias vitales como el juicio de Sócrates, que supuso la condena a muerte del hombre más justo de su tiempo y posiblemente la consecuencia más alarmante de la dispersión epistémica, política y moral de la democracia ateniense, Platón busca incansablemente un criterio del bien que sea seguro, estable y duradero. Un criterio cuya validez haga imposible la justificación de la condena de alguien como Sócrates. Un criterio, pues, que a diferencia del que manejan los oradores y políticos de la democracia ateniense, no vea alterada su validez en función de las circunstancias de enunciación. La filosofía de Platón es una respuesta a los sofistas, que son de algún modo padres ideológicos o filosóficos de episodios como la condena de Sócrates o el diálogo de los melios¹¹⁵³: es una respuesta metafísica al criterio laxo y cambiante del bien mantenido por los sofistas. Para hacer frente al relativismo o el escepticismo sofístico Platón necesita un criterio sólido y definitivo, y lo encontrará en la Idea de Bien. Así pues, toda la filosofía platónica (su epistemología, su cosmología, su teoría moral y del lenguaje, su metafísica) se orientan hacia la búsqueda de un criterio seguro, que lo encontrará en la Idea de Bien, un criterio que perciben sólo algunos iniciados y que, gracias a esa percepción, adquieren autoridad (y poder, quisiera Platón) sobre los demás. Para Platón, por tanto, resulta tan insostenible como para Sellars la dicotomía de hechos y valores, aunque habría que matizar en qué sentido: en Platón los hechos no están exactamente cargados de valor sino que el valor mismo es un hecho, un hecho que puede ser percibido aunque sólo

¹¹⁵³ Como sostiene Romilly (1988, *passim*), los sofistas no son ni mucho menos causantes ni inspiradores de este tipo de fenómenos, pero su cuestionamiento radical de las convenciones inaugura un camino que, seguido de una forma un tanto temeraria, desemboca en estos episodios y en otros más asociados con la hegemonía de la oligarquía o de la democracia radical.

en determinadas circunstancias y por determinados personajes, y por supuesto tras un largo entrenamiento de la percepción.

Esta aproximación de Sellars a Platón a propósito de sus afinidades y diferencias en cuanto a la dicotomía hecho/valor no es gratuita sino que obedece a un objetivo particular. El punto de vista postanalítico que hoy asumimos con cierta naturalidad no era, ni mucho menos, aquel desde el que miraba al mundo Platón. En lo que sigue trataré de examinar hasta qué punto nuestra perspectiva nos permite responder a la crítica que Platón dirigía contra los poetas; pero lo haré pervirtiendo, en buena medida, la estructura de la crítica platónica, pues la presentaré como si formara parte de una concepción dualista del hecho y del valor que, como creo haber dejado claro, Platón en realidad no sustentaba. Y ya en la conclusión de este escrito se impondrá la necesidad de reunir, para no separar jamás, los espacios de reflexión de la moral o, cuando menos, de la filosofía práctica y de la teoría o del conocimiento del mundo.

2. Los poetas y la ciudad de Platón

2.1. Crítica moral a la poesía

La crítica más conocida de Platón contra los poetas es de índole moral. Platón acusa a los poetas de mentirosos, pues cuentan cosas que no saben o que son manifiestamente absurdas. Pero su mentira no es sólo falta de coherencia y de concordancia con la realidad sino, y esto es lo más importante, lisonja y adulación: los poetas regalan el oído y buscan sólo deleitar, no formar buenos ciudadanos. Para ello imitan las pasiones más negativas y, de ese modo, infunden en el alma deseos y emociones que la encaminan hacia su propia corrupción. La poesía tradicional no sólo no contribuye, como se afirmaba en tiempos de Platón, a la educación (*paideia*) del ciudadano, sino que mina su alma y la conduce a un estado de ignorancia (*apaidensia*) en el cual se hace imposible llevar una vida examinada y que merezca la pena ser vivida.

Es en *Gorgias* 502b-c donde Platón equipara de forma inequívoca la poesía trágica a la retórica, y reduce su sentido a la búsqueda de placer en el público y, por tanto, a la adulación del mismo. El poeta, como el citarista que toca en los concursos¹¹⁵⁴, no se preocupa por el bien sino únicamente por agradar al auditorio. Y si se deja al margen el acompañamiento musical, el arte del poeta es como el del orador, un arte hecho de palabras que no procura la salud del alma sino que sólo la maquilla consiguiendo una apariencia de bienestar. Como educadores, los poetas deberían actuar con vistas a la virtud de sus educandos y no con propósitos aduladores. Platón abundará en la imagen de los poetas como (malos) educadores de la ciudad tanto en la *República* como en las *Leyes*. En ambos textos Platón constata y acepta la función educativa que los poetas desempeñan en la *polis*, pero critica de forma inequívoca el modo en que suelen llevar a cabo esa tarea tan importante. Como fundador de un estado basado en el principio ontológico del Bien, Platón no compite con los poetas en la composición de mitos y relatos educativos, sino que trata de fijar las pautas a las que deben plegarse las creaciones poéticas, en especial cuando se trata de representar dioses o héroes admirables (*Rep.*, 379a y esp. *Leyes*, VII).

En los libros segundo y tercero de la *República* Platón ataca duramente la manera en que los poetas tradicionales, en especial Homero y Hesíodo, considerados los maestros de la Hélade, representan a los dioses y a los hombres heroicos. En primer lugar, los dioses son representados en enfrentamientos continuos o llevando a cabo acciones criminales, y en ese sentido los poetas son forjadores de “mentiras innobles” (377e), pues hacen pasar lo aberrante por cotidiano e incluso por algo digno de ser admirado e imitado (378b-e). En la república de Platón, por tanto, no hay sitio para las familiares narraciones de las rencillas olímpicas ni para los grandes relatos de gigantomaquias o de sucesiones violentas de unas generaciones de dioses por otras. En segundo lugar, a diferencia

¹¹⁵⁴ Véase n.81 a 501e: “Platón, al precisar ‘en los concursos’, deja a salvo el valor que tenía la enseñanza de la cítara en la educación de los atenienses”. (A diferencia de la flauta, que en *Rep.*, 399d queda proscrita porque ablanda el alma).

de lo que ocurre en la poesía tradicional, los dioses son siempre buenos y, por tanto, han de ser representados siempre como causa de todos los bienes del hombre y no hay que atribuirles nada de cuanto malo hay en sus vidas (379a-380c). Además, los dioses son seres puros y por eso su naturaleza se mantiene inalterada, de manera que no se transforman, como se escucha habitualmente en la poesía tradicional, por extraños artificios (380d-392a). Finalmente, advierte Platón, hay que eliminar los lamentos y quejas de la poesía para que el auditorio no aprenda a comportarse vergonzosamente y sin paciencia ante el sufrimiento (387e). Y mucho más, añadirá después, habrá que evitar que los que se entrenan en la vigilancia de la ciudad aprendan a imitar ellos mismos diferentes tipos inadecuados por su condición servil, malvada o apasionada (394b-395b). En definitiva, Platón marca los patrones a los que tienen que ajustarse los poetas para hablar de los dioses y héroes de tal modo que éstos se conviertan en objetos dignos de imitación para los futuros guardianes de la ciudad. Todas estas normas suponen una profunda revisión de las convenciones literarias vigentes en la época de Platón, y semejante revisión obedece al carácter revolucionario que adopta su programa ético-político en el marco de la cultura política de su tiempo. Es preciso subrayar que, hasta este momento, la crítica de Platón contra el arte de los poetas atañe básicamente al modo en que llevan a cabo su representación y no tanto al valor de verdad de sus representaciones. En efecto, Platón sostiene explícitamente que los relatos de Hesíodo son aberrantes independientemente de la verdad de su contenido, e incluso afirma que en caso de que fueran verdaderos deberían ser escuchados por un escueto número de iniciados y tras las debidas cautelas rituales (377e-8e). El problema que plantean esas historias no es tanto (o no sólo) que no sean verdaderas sino que son vergonzosas (378b-e): aun cuando su sentido fuera alegórico, lo dañino de estas representaciones es la impresión que causan en el auditorio y, por tanto, en la ciudad regida por los filósofos no deben ser consentidos relatos que no sean bellos y compuestos con vistas a la excelencia (378d).

Platón volverá sobre esta idea hacia el final de la *República*. En su último libro, y aclarados ya todos los supuestos metafísicos de su psicología y su paralela teoría política, Platón retoma el problema de la poesía y del lugar que los poetas ocuparán en la ciudad ideal. Tras haber mostrado la indigencia epistémica de la imitación poética, tema sobre el que se volverá en el siguiente apartado, Platón muestra que la poesía y el resto de las artes imitativas, la prestidigitación, el engaño y en general cualquier artificio, ejercen un enorme atractivo e infunden poder sobre la parte inferior del alma (604b-606e). La poesía imitativa representa las acciones y a los agentes que las realizan como un escenario de pensamientos y emociones en conflicto. Lejos de tomar como modelo al hombre justo y equilibrado en cuya alma imperan la razón y la armonía, la poesía pinta los conflictos internos del hombre y el sufrimiento humano en sus momentos más desgarradores y, por tanto, representa a los personajes cuando están menos dispuestos a obedecer la ley y la razón. En su gusto por el infortunio y los lamentos a que da lugar, los poetas retratan el peor perfil del hombre, su imagen cuando está dominado por su parte más irracional y sensible, y así suscitan emociones contradictorias.¹¹⁵⁵ De ese modo, además, los poetas contribuyen al desarrollo de esa parte irracional, la alimentan y la fortalecen, de manera que propician una relación jerárquica inversa entre las partes del alma y aceleran así su corrupción. La intensa y variopinta descarga emotiva que tiene lugar con la contemplación de las artes imitativas es órgano de una relación de fuerzas destructiva y desintegradora en el interior del alma humana, y por eso, porque la educación moral del ciudadano es la base sobre la que se levanta un estado justo y en armonía, los poetas, esos poetas que la tradición ha entronado, no pueden instalarse en la ciudad ideal. Allí sólo tendrán cabida los compositores de himnos a los dioses y de encomios a los hombres buenos (607a).

¹¹⁵⁵ Véase también *Ion*, 535e y *Filebo*, 50b, donde Platón sostiene que la mezcla peculiar de placeres y dolores que aparece en el teatro es también un elemento característico del teatro de la vida.

En diferentes momentos de las *Leyes* Platón menciona el valor educativo de las festividades y los juegos (653c-d, 657d-e, 803e) así como de la poesía y las representaciones trágicas (543d, 654a-b, 796e-804c). Sin embargo, en este texto tardío de Platón aparece exactamente la misma reserva frente a la poesía tradicional que en la *República*: el poeta, si ha de vivir en Magnesia, no puede dejar su función pedagógica al azar sino que tiene que someterse a las leyes y los principios morales instaurados en la fundación de la ciudad (656c, 661c, 801c-d). La idea de *mimesis* que expone Platón a lo largo principalmente de los libros II y VII de las *Leyes* es prácticamente la misma que se encuentra en los libros III y X de la *República*: los jóvenes ciudadanos tienen que ejercitarse en la imitación de lo bello y lo bueno, y en la evitación de todo aquello que es innoble y vergonzoso, de manera que los poetas deben ocuparse en la imitación de cuanto bello y noble hay en el mundo, de difundir la especie de que la justicia es causa de bien y placer y la injusticia causa de mal y dolor (662b-c), y de conducir, por medio de la imitación, a los jóvenes hacia la virtud (812b-c). De ese modo, aunque en los dos grandes tratados políticos de Platón aparece una misma postura frente a la poesía, podría decirse que por el modo de exposición las *Leyes* presenta el negativo de la *República*: en su último texto, en lugar de centrarse en la crítica a la poesía tradicional lo que hace Platón es, sobre todo, proponer un modelo o unas pautas completamente revolucionarias a las que tendría que ajustarse la poesía de Magnesia, y que son en buena medida contrarias a las prácticas poéticas del tiempo anterior a Platón.

En definitiva, la crítica de Platón a la poesía tradicional apunta a su carácter emotivo, a su estímulo de las pasiones que alimentan lo peor que hay en nosotros. Platón reconoce, de forma muy explícita en los pasajes mencionados de las *Leyes*, el valor educativo que tiene la poesía, especialmente cuando se trata de educar a los seres prerracionales de manera que su alma adquiriera el hábito de inclinarse hacia los placeres buenos. Platón entiende que la formación del carácter por medio del hábito precede a la formación intelectual que se basa en el uso de la razón (*Leyes*, 963e), y precisamente por eso reconoce el valor formativo, y en

especial el valor formativo en lo que atañe al desarrollo emocional del individuo, de la poesía. Pero Platón denuncia el modo en que los poetas emplean tan valioso recurso en favorecer placeres negativos y fomentar emociones insanas. La poesía misma, habría que concluir, no es inmoral para Platón pero sí su práctica en la tradición que él conocía. Lo que Aristóteles rehabilitará en su *Poética* es la poesía tradicional, y en especial la poesía trágica, tal como se venía desarrollando en la tradición que ya para Aristóteles era, en cierto sentido, “clásica”. La crítica moral más radical a la poesía por parte de Platón vendrá, pues, de la mano de la epistemología platónica y de su intelectualismo moral ontológicamente fundamentado.

2.2. *Crítica epistémica (y moral) a la poesía*

En su obra temprana, la *Apología de Sócrates* (22a-c), Platón achaca a los poetas tanto su ignorancia como su pretensión de ser sabios: los poetas, como los políticos o los militares, no sólo desconocen lo más fundamental para el hombre, sino que desconocen incluso su propia ignorancia, de suerte que ésta, la ignorancia, no es una condición temporal en la que se encuentran sino su forma propia de habitar el mundo. Lo que acusa Sócrates es, por tanto, la gravosa falta de autoconciencia de los poetas, su escaso autoconocimiento: mientras él trata de seguir la prescripción delfica de conocerse a sí mismo, descubre que él es, como dijo el dios, el más sabio de los hombres porque conoce su propia ignorancia, mientras que, como muestra en sus diferentes diálogos, los personajes más valorados de la Atenas clásica adolecían de una falta total de conocimiento y, sobre todo, de noción alguna del alcance de su propia ignorancia.

Pero el principal problema epistémico que plantea la poesía no es sólo esa falta imperdonable al mandato de Apolo. Ya en los libros segundo y tercero de la *República*, cuando Platón rechaza la representación de los dioses en actitudes vergonzosas y poco dignas de emulación, deja adivinar un motivo de crítica que sólo desarrollará profundamente en el libro X: aquí sostiene que en cualquier tipo de composición poética los dioses han de ser representados como *realmente* son

(379a), es decir, debe darse una adecuación entre la obra imitativa del poeta y la figura que le sirve de modelo. No es que Platón descarte de forma absoluta el recurso a la mentira: ésta puede tener un fin noble siempre y cuando sea empleada por un sujeto autorizado (382c-d, 389b-d), y los niños aprenden a partir de mitos que son relatos falsos (376e-377a), aunque deben ser controlados por los gobernantes y fundadores de la ciudad (377b). Pero los poetas, en sus representaciones, acostumbran a pintar de forma inadecuada a los dioses y los héroes (377e) de manera que, amén de relatos indignos, los suyos tienen el vicio ulterior de ser relatos falsos: narran, como ya se apuntó anteriormente, “mentiras innobles” (377d).

Como ya se ha visto, en las *Leyes* el problema de la ficción se aborda como una preocupación eminentemente práctica: la poesía que se amolda a los principios de Magnesia será un poderoso instrumento, tan eficaz como un encantamiento, para la persuasión de las almas jóvenes y su formación en la virtud ciudadana (663c-665c, esp. 664b). Es más, en las *Leyes* tiene lugar una rehabilitación completa de la idea de *mimesis* que, sin embargo, como ya se ha señalado, no se contradice con la doctrina expresada en la *República* sino que cambia el acento. Mediante el juego y la *mimesis* el niño adquiere hábitos que tienen una importancia elemental en su formación como ciudadano (643c) y, en la edad adulta, sostendrá Platón, la vida humana tiene que consagrarse a la más excelsa de las imitaciones, la imitación del dios (713e). El hombre que ama al dios, por el principio platónico de que lo semejante ama lo semejante, pretenderá parecersele y, por tanto, amará también la medida (porque dios es la medida de todas las cosas: 716c-d) y el bien.¹¹⁵⁶ En definitiva, la imitación que puede llamarse vertical¹¹⁵⁷, como la imitación de las Formas emprendida por el

¹¹⁵⁶ Esta “imitación del dios” podría ponerse en relación con la idea positiva de la imitación que aparece en *Fedro* y el *Banquete*, según la cual el filósofo, al recordar la previa contemplación de las Ideas, siente una nostalgia (el anhelo de eternidad) que lo empuja (en una especie de locura divina) a imitar la imagen primigenia (Capelle, 1992, 154), de modo que la poesía sería, en el poeta, algo similar a lo que en el alma del filósofo es su nostálgica aspiración al conocimiento verdadero (*Timeo*, 19d). Al respecto véase también el *Ion* y Gomá, 2003, 85.

demiurgo en la creación del mundo según el relato del *Timeo*¹¹⁵⁸, es una imitación necesaria y positiva y es, en definitiva, el principio por el que se rige toda la creación del universo.¹¹⁵⁹ El de la imitación es un principio causal elemental que, además, asegura la existencia de una cierta inteligibilidad en el mundo del devenir, pues éste refleja el modelo del que es copia y que el sujeto inteligente percibe, primero como sensación y opinión y, después de un período de preparación, como vestigios de las Ideas que son.¹¹⁶⁰

Queda, sin embargo, un sentido en el cual la *mimesis* no es sino una actividad de menor calidad, cuando menos, que cualquier otra de las actividades epistémicas y morales en que nos embarcamos a lo largo de nuestras vidas. Pues, efectivamente, aun cuando en Platón el hombre deba consagrarse a su propia divinización por medio de la imitación del dios, este proceso tiene lugar por medio de la dialéctica y en ningún caso a través de las artes imitativas.¹¹⁶¹ El argumento contra éstas aparece en el último libro de la *República* (595e-602c) y es uno de los pasajes más citados de Platón. Aquí la *mimesis* aparece como una

¹¹⁵⁷ Véase Gomá, 2003, 80 (y, en general, todo el cap.V sobre el concepto premoderno de imitación): “la imitación estética-horizontal es falsa, porque la verdadera imitación es la metafísica-vertical”.

¹¹⁵⁸ El propio dios es, así, un artista que imita el mundo de las Ideas al producir nuestro mundo: véase, p.ej., este comentario de Taylor al pasaje 29a del *Timeo* (Taylor, 1928, 71-2): “el modelo del cual el mundo es una ‘imagen’ (*eikon*) debe ser igual a sí mismo y eterno si el hacedor del mundo es bueno y su obra, el mundo, bella –si, de hecho, Dios es un verdadero artista, como se supone que es (*ho d’aristos ton aition*, 29a6).” Dejo de lado un aspecto de la *mimesis*, a saber el de la teoría imitativa del lenguaje que aparece en el *Crátilo* y sobre la cual puede leerse Gomá, 2003, 83-4.

¹¹⁵⁹ “El principio de la deducción que va a permitir reconstruir por medio del *logos* la génesis del mundo no es otro que el principio mismo de la producción divina del universo: la ley de la imitación” (Grenet, 1992, 177).

¹¹⁶⁰ De este modo, según Grenet (*ib.*, 177ss), en el *Timeo* se rehabilitaría parcialmente el mundo externo de los sentidos puesto que, aunque precario, es el único acceso al mundo de las Formas con que contamos. Así, Platón se alejaría en cierto modo del intimismo de índole socrática.

¹¹⁶¹ “El conocimiento de lo eterno significa para el alma una verdadera divinización (*homoiosis theo*). El camino del verdadero conocimiento es, sin embargo, el de la dialéctica, que es por eso la reina de las ciencias. Conocer lo bello, lo bueno y lo justo, y de esta manera acercarse lo más posible a la divinidad” (Capelle, 1992, 168).

actividad del todo desaconsejable para todo aquel que no está versado todavía en el conocimiento de las esencias de las cosas (595b): es decir, queda completamente desaconsejada en los contextos educativos donde el mismo Platón reconoce que el arte ejerce su principal influencia y, lejos de acompañar a ese aprendizaje ético inicial y anterior a la formación intelectual del individuo, las artes imitativas no deben estar presentes a no ser que el auditorio esté ya en posesión, como un antídoto, del saber certero sobre cómo son las cosas. Esta categorización tan negativa de la *mimesis* responde al dualismo ontológico (*i.e.*, la separación entre Ideas y copias) y, por tanto, epistemológico (*i.e.*, la diferencia entre ciencia y opinión) del platonismo, dualismo que da lugar a la idea de representación como un concepto relacional o intermedio entre los dos mundos postulados y los dos accesos del sujeto a dichos mundos.¹¹⁶² La representación *de* un mundo *en* otro es, así, el principio por el que se instituye el mundo en que vivimos. Lo que hace el artista es, sin embargo, representar el mundo ya representado y, por tanto, imperfecto, en una nueva representación. Frente a la imitación elemental del filósofo de Formas singulares y unitarias como la Justicia o la Belleza, y frente a la imitación del artesano de Formas también singulares y unitarias como la Idea de Cama o la Idea de Mesa, el artista imita la copia de esas formas que encuentra, múltiples y cambiantes, en la naturaleza, en el mundo del devenir.¹¹⁶³ La obra del artesano es de peor calidad que la Idea que le sirve de modelo en su proceso de imitación vertical y por eso, frente a la unidad de la Idea, en el mundo lo que encontramos es una pluralidad de mesas y camas. Pero la imitación que emprende el artista mimético, la imitación horizontal, es de una calidad todavía inferior porque se aleja un grado más de la realidad: el artista es

¹¹⁶² Vernant (2000b, 22) advierte que nuestro concepto de representación difiere mucho del que manejaban los griegos: “Para que el mundo pueda ser aprehendido por el hombre aquél no puede estar sometido a esta transmutación que haría de él un hecho de consciencia. Representarse el mundo no consiste en hacerlo presente ‘en’ nuestro pensamiento. Es nuestro pensamiento el que está presente en el mundo.” Me parece, no obstante, que en lo que sigue, y siquiera para poder discutir el concepto platónico de representación, habrá que prescindir de esta sutileza.

¹¹⁶³ En *Crátilo*, 389a aparece la imagen de un artesano que copia la lanzadera ideal.

un “artesano hábil y sorprendente”, un “maestro maravilloso” (596c) porque es capaz de producir cualquiera de las obras de los demás artesanos y hasta el mundo natural. Como un espejo, la obra del artista representa la apariencia de todo aquello que se refleja en su superficie, pero representa *sólo* la apariencia, no su realidad. Si el artesano imita al dios en su proceso de creación de la naturaleza por imitación de las Ideas, el artista imita al artesano y por eso su ocupación es menos digna. Imita objetos que desconoce y se limita a observar su apariencia y reflejarla, quedándose así en la superficie de todas las cosas: la *mimesis* es, por eso, lo contrario a la filosofía, que busca la comprensión de la realidad mediante la reducción de la pluralidad a la unidad de las esencias. Los poetas que, como Homero, componen relatos imitativos de los héroes que destacaron por su excelencia, no son ellos mismos excelentes ni se preocupan por el sentido último de la excelencia, sino que fueron los héroes mismos que imitan quienes se preocuparon por llegar al fondo del conocimiento de la virtud y ellos, los poetas, se conforman con transmitir un pálido reflejo de sus vidas. Desconociendo lo importante respecto a la excelencia y reflejando sólo su apariencia, de un modo además que lisonjea el oído de sus oyentes, los poetas tradicionales no forman hombres mejores y, por eso, su magisterio es un fracaso. En definitiva, el dualismo platónico se abre a una tercera dimensión de la realidad y del conocimiento: además del mundo sensible y del mundo inteligible, Platón postula un tercer mundo, el de las copias de los artistas, que supone una degradación ulterior del mundo sensible. Y a esa tercera dimensión de la realidad corresponde una tercera forma de acceder al mundo: la imitación artística, cuya calidad está más rebajada que la opinión respecto a la ciencia.

3. Los poetas y la ciudad de los trágicos

3.1. La obra de los poetas: entre la invención y la tradición

La respuesta que un filósofo contemporáneo podría ofrecer a la objeción epistémica que Platón hace al arte *imitativo* podría inspirarse en las tesis constructivistas sobre el arte y el conocimiento, y esta es, de alguna forma, la visión que quiere sustentarse en este trabajo. Además, si en Platón la crítica epistémica conllevaba una condena moral a la poesía, lo que ahora se tratará de hacer es rehabilitar, con el mismo movimiento, no sólo su valor epistémico sino también y sobre todo su valor moral.

Se podría comenzar afirmando que el mundo que representa el poeta no es, como afirma Platón, un mundo falso, sino un mundo *más*. La crítica epistémica de Platón a la imitación poética parte del supuesto de que la realidad, el mundo objeto de representación por parte del poeta o del pintor, es algo externo al sujeto y que está dado por más que no pueda captarse mediante la experiencia inmediata de los sentidos sino por medio de la intuición intelectual, el *nous*. Sin embargo, la idea de un mundo *dado* al que el sujeto puede acceder, ya sea de forma inmediata a través de sus sentidos o de su intelecto, ya sea de forma mediata por medio del razonamiento, es una idea que puede considerarse obsoleta en el panorama contemporáneo de la teoría del conocimiento. El mundo no precede a la vida mental del individuo que lo conoce, lo anima y lo interpreta: lo que nosotros entendemos por el “mundo” es ya el producto de una mente, de un sistema simbólico que funciona en el marco de un sistema cultural. Y los relatos son, como propone Ricoeur en *Tiempo y narración* y trataré de mostrar a continuación, modelos que nos sirven para volver a describir el mundo, nuestro mundo.

El poeta, como tantos otros creadores de mundos, como los propios científicos, representa el mundo de forma creativa. Conocer es siempre clasificar, ordenar, simplificar o analizar; en definitiva, conocer es siempre inventar, y lo que el poeta trágico inventa contribuye a una forma determinada de conocimiento o, más precisamente, de comprensión. La poesía trágica aparece en una fase intermedia entre una cultura oral y una cultura escrita, es decir, en el período de tránsito de una transmisión oral de las convenciones a una sistematización

reflexiva de las mismas gracias al soporte escrito. Antes de la aparición del libro todo el sistema de normas y valores de la cultura se transmitía por medio de poemas compuestos a partir de fórmulas ritualizadas y rítmicamente estructuradas de tal modo que la forma, especialmente por sus virtualidades mnemotécnicas, era en cierto modo inseparable de la estabilidad del contenido: memoria y verdad parecían confundirse en una única fórmula.¹¹⁶⁴ No obstante, incluso en estructuras rígidas y relativamente estables como las que pueden todavía apreciarse en los restos escritos de la épica y la poesía lírica, hay que señalar que la invención no sólo era posible en estos géneros sino que era incluso habitual. Es más, precisamente la estructura formularia no sólo facilitaba al poeta un fácil acceso a todo su repertorio sino que también le proveía de importantes recursos para la improvisación cuando ésta era necesaria. El sistema formulario característico de la poesía oral permite y facilita, pero también restringe y gobierna, toda innovación en el ámbito de la producción y *performance* poética, tanto en la tradición épica, como en la poesía lírica anterior a la aparición y difusión del libro en época ya de Platón.¹¹⁶⁵ Por su parte, la tragedia es la forma “superior, la más compleja, la que mejor realiza las potencialidades del arte poético”, es decir, la forma poética que recoge en sí todas las formas poéticas que la precedieron.¹¹⁶⁶ Que la tragedia invente, pues, en el ejercicio de la reelaboración de formas y temas legados por la tradición no debe considerarse algo insólito sino más bien el desarrollo natural de un proceso que se encontraba ya en marcha en el momento de su nacimiento. La invención que le está permitida al poeta trágico se encuentra, como toda invención, constreñida por un conjunto de convenciones, convenciones que no sólo limitan la creatividad del poeta sino que también hacen posible la inteligibilidad del texto. Invención y

¹¹⁶⁴ Esta es, muy resumida, la tesis que aparece en Havelock, 1994.

¹¹⁶⁵ El carácter innovador que también, y aunque de forma restringida (como no podía ser menos, por otra parte), tiene la poesía anterior a la época del libro es una de las principales correcciones de Gentili (1997) al libro de Havelock.

¹¹⁶⁶ Véase Lanza, Intr. a la *Poética* de Aristóteles (1994, 25).

reelaboración son, pues, elementos característicos del género trágico y conviven en tensión con el ajuste a ciertas normas y con una fidelidad relativa a los temas y personajes heredados de la tradición. En este trabajo he tratado de señalar cuándo y a qué obedecen algunas de las innovaciones que pueden atribuírsele al poeta: éste es, de hecho, el medio más fructífero para esclarecer en qué sentido se orienta su labor crítica y su revisión de la concepción heredada.

La tragedia, pues, como en realidad cualquier forma de poesía por tradicional y arcaica que nos parezca, representa un mundo que transforma en el ejercicio mismo de representarlo. Lo que he tratado de mostrar a lo largo de todo este trabajo es que la tragedia revisa mitos y tradiciones antiguos recreando sus temas a la luz de las inquietudes e intereses de los ciudadanos atenienses del siglo quinto. La tragedia se sirve para ello de una metodología que es, como la propia reflexión que realiza, a la vez convencional y revisionista. Se sirve de las convenciones admitidas para hacer llegar un mensaje que pretende cuestionar esas mismas convenciones. Pero, para ello, la tragedia no puede proponerse un cuestionamiento total y, por supuesto, tampoco puede pretender realizar una representación total del mundo o de la porción del mundo sobre la que quiere reflexionar. Creo que en la tragedia de Sófocles pueden identificarse algunos mecanismos por medio de los cuales el poeta parece alcanzar ese delicado equilibrio, y creo que en haber sido capaz de alcanzar dicho equilibrio reside el misterio de por qué Sófocles fue un poeta que gozó de gran popularidad en su tiempo pero que también, debido a su penetrante mirada sobre la condición humana y sus miserias, ostenta un prestigio que pocos escritores han podido igualar.

3.2. Algunos mecanismos de reflexión en la tragedia

A lo largo de este trabajo he podido identificar algunos dispositivos literarios que pueden haber ayudado a Sófocles a hacer de la tragedia a la vez una fuente de placer para sus conciudadanos y un instrumento privilegiado de

autocomprensión. Se trata de mecanismos que de algún modo se solapan entre sí pero que, a pesar de todo, me parece que permiten entender mejor cuál ha sido el proceso de revisión interna de Sófocles a lo largo de las tragedias comentadas.

a) *Simplificación*. La tragedia es un arte imitativa y, como cualquier arte imitativa, en sus obras se postula una relación determinada entre el modelo (el mundo, o una porción del mundo que interesa particularmente al poeta y a los suyos) y la copia (la obra). Esa relación determinada que se establece entre modelo y copia es, independientemente de cuanto pudiéramos decir sobre ello¹¹⁶⁷, de simplificación: la tragedia es un mecanismo de reducción de la complejidad del mundo, por más que represente ese mundo como complejo y que incluso nos permita observar en el mundo rasgos que lo hacen más complejo de cuanto suponíamos. Existe una enorme divergencia entre el mundo que gira a nuestro alrededor y que si nuestras categorías y esquemas clasificatorios resultaría totalmente caótico, la realidad tal como la percibimos de forma cotidiana con todos sus matices triviales e irrelevantes, y el mundo que se presenta en una obra literaria: en comparación, el mundo literario es sencillo, relativamente estable, inteligible con poco esfuerzo. Como afirma Kermode siguiendo a Musil, el escritor no puede pretender competir con la realidad y tiene que conformarse con presentar una imagen simplificada, aunque nos resulte tremendamente compleja, de ésta.¹¹⁶⁸ Representa algunas normas y valores de la sociedad en funcionamiento y para hacer notar algunas fricciones que surgen cuando se ponen en marcha, pero da por supuestas (y por válidas) la mayor parte de las normas y valores que funcionan (con o sin fricciones) en la sociedad.

¹¹⁶⁷ La relación entre modelo y copia es, fundamentalmente, de parecido. Pero incluso en el parecido se da no una relación de identidad entre modelo y copia sino algún tipo de simplificación en la cual la copia recuerda, por unos rasgos o por otros, a la copia. Sobre los mecanismos que operan, p.ej., en el parecido fisionómico entre diferentes tipos de retratos artísticos o entre diferentes imágenes y su referencia visual véanse los artículos de Gombrich y de Black en Gombrich, Hochberg y Black, 1996.

¹¹⁶⁸ Véase Kermode, 2000, 127 y cap.VI. Por supuesto que a veces el escritor sí compite con la realidad, y en algunas ocasiones la ficción supera a la realidad, pero no ocurre siempre ni como el escritor o el lector esperarían.

Pero, en la medida en que la imitación representa sólo ciertos aspectos del mundo, es decir, debido a que la reducción de esa complejidad opera por la omisión de numerosos detalles, lo que a la vez consigue la obra literaria es enfatizar otros. De ahí que el arte imitativa, la tragedia en este caso, procure una cierta comprensión: como cuando contemplamos una caricatura, el parecido entre copia y modelo se reconoce de forma natural precisamente porque se han resaltado ciertos rasgos característicos a la vez que se han obviado otros menos relevantes para el reconocimiento de la identidad del modelo. La simplificación no es, pues, meramente una necesidad del artista (una necesidad para no caer en la paradoja del mapa de Borges) sino también un instrumento elemental del tipo de comprensión que el poeta quiere producir.

b) *Distancia y deformación.* En esta peculiar visión del arte que estoy proponiendo, y del mundo que el arte representa, hay un aspecto de la crítica platónica que puede adoptar un valor inverso al que en su doctrina adquiría: el del alejamiento de la copia del modelo. En efecto, Platón lamentaba que en las artes imitativas la obra era una copia de un modelo que era, a su vez, una copia. El arte suponía, por tanto, un alejamiento ulterior de la realidad y, por ello, discurría en el sentido inverso de la filosofía: mientras el filósofo sale de la caverna dejando atrás las ilusiones y en pos de la realidad de las Ideas, la obra del artista lo aleja más todavía de la realidad prístina al crear nuevas y siempre más impuras ilusiones. Sin embargo, desde el punto de vista que aquí se está sosteniendo, el alejamiento de la realidad tiene un valor claramente positivo: que la copia se desprege del original y conserve a su vez el lazo de la referencia da lugar, es verdad, a una imagen deformada del modelo, pero esa deformación es en buena medida lo que permite una comprensión más profunda del mismo. Como en la descomposición cubista de la imagen, en la representación trágica se plasman de forma simultánea y en contraposición diferentes versiones del mundo (del mundo los valores y de los hechos) y de cómo darle sentido de tal manera que sólo mediante esa representación distanciada o alejada, tanto en su forma y su contenido, de la vida cotidiana, pueden salir a la luz los límites impuestos sobre ese mundo cotidiano.

El alejamiento del modelo, y su consiguiente deformación artística, es una condición de posibilidad de la reflexión del artista sobre el mismo.

c) *Ironía*. Por otra parte, la mayor parte de nuestras creencias son creencias implícitas y disposicionales. Es más, la mayor parte de nuestras capacidades prácticas y epistémicas pivotan no tanto sobre los conocimientos que adquirimos trabajosa y conscientemente en diferentes contextos, por así decir, de investigación emprendida con cierta deliberación, sino sobre una rica e indefinida variedad de cosas que damos por supuestas en nuestro cotidiano trajinar. Lo que damos por sentado es, en buena medida, algo que nos define y nos hace únicos, de manera que, como afirma Parsons, “sólo conocemos bien a las personas cuando conocemos lo que dan por supuesto”.¹¹⁶⁹ Un dispositivo que puede ayudar poderosamente a conocer ese trasfondo personal y cultural que constituye el saber implícito, disposicional e incuestionado de una persona o de un grupo, y a conocer por tanto algunas de las convenciones elementales, tan elementales que hasta su propia existencia o su carácter de convención pasan desapercibidas, es la ironía. La ironía trágica consiste en la trasgresión de una determinada expectativa, en la violación de un supuesto elemental y, por tanto, en la supresión momentánea de la distancia trágica provocada por una sorpresa. La sorpresa, afirma Bruner, nos abre “una ventana a la presuposición”, precisamente porque es nuestra reacción ante el incumplimiento de un supuesto¹¹⁷⁰: “el sistema nervioso almacena modelos del mundo que giran a una velocidad mayor que el mundo real. Si lo que impresiona nuestros sentidos se ajusta a la expectativa, al estado previsto del modelo, podemos dejar que nuestra atención se debilite un poco (...). Si todo concuerda, nos adaptamos e incluso podemos dejar de notar cosas,” como dejamos de notar el aire que respiramos o la confianza cuando

¹¹⁶⁹ Véase Parsons, 2002, 27.

¹¹⁷⁰ Bruner, 2001, 55.

estamos en familia.¹¹⁷¹ Nuestros umbrales de atención se fijan en función de nuestras expectativas: en situaciones familiares nuestra actividad epistémica se ralentiza y nos adaptamos a los pequeños cambios con relativa facilidad, es decir, asimilamos lo nuevo a lo viejo con bastante naturalidad.¹¹⁷² En esas situaciones “nuestra capacidad para pasar cosas por alto es casi ilimitada”, y en general nos topamos con aquello que esperábamos encontrar.¹¹⁷³ Sin embargo esto no ocurre cuando se produce una situación inesperada: entonces, por decirlo así, desautomatizamos nuestra vida epistémica y nos detenemos a procesar la nueva situación. Esto es lo que ocurre cuando aparece el recurso más característico de la tragedia, la ironía: al mostrar un entramado familiar o verosímil entre personaje, acción y circunstancia que sin embargo da lugar a situaciones inesperadas resalta cuanto de presupuesto y obvio había en nuestra concepción, y llama la atención sobre la divergencia entre lo que ocurre en la obra y en una determinada forma de ver el mundo. La imaginación literaria, y en especial el recurso de la sorpresa y la ironía, permiten ensayar numerosas perspectivas que iluminan normas y convenciones que actúan en el mundo y que antes permanecían ocultas.¹¹⁷⁴ Y es que la ironía trágica es un recurso cuya efectividad reside en buena medida en las convenciones mismas que guían la interpretación de un texto literario: esas convenciones contra las que opera la ironía salen a la luz precisamente por su efecto. La ironía, al defraudar las expectativas puestas en cierto desenlace, depende a su vez de algunas convenciones básicas como la idea misma del desenlace (o “el sentido de un final”¹¹⁷⁵). De hecho, para que la ironía sea

¹¹⁷¹ Esta comparación de la confianza con la atmósfera que nos envuelve y que sólo percibimos cuando por algún motivo se enrarece es de Patricia Revuelta.

¹¹⁷² Véase al respecto Bruner, 2001, cap.III, esp.56ss. La percepción misma es en buena medida un “instrumento del mundo estructurado según nuestras expectativas”, de tal forma que tendemos incluso a percibir las cosas nuevas *como siendo* del tipo de las ya conocidas.

¹¹⁷³ Como sostiene Goodman (1990, 34).

¹¹⁷⁴ Por eso, dice Bruner (2001, 63), los tiranos odian a los poetas y los artistas más todavía de lo que odian a los científicos.

verdaderamente eficaz es obvio que nuestras expectativas y convenciones tienen que tener cierta rigidez. La ironía, además, está estrechamente vinculada a la emoción: es habitual que ciertas emociones hagan su aparición cuando se agudiza nuestra comprensión a partir de la contemplación de un acontecimiento que de algún modo viola nuestras expectativas.¹¹⁷⁶

d) *Re-extrañamiento del mundo*. Si nuestro mundo no es sino el producto de la actividad mental de los individuos que nos precedieron y que nos enseñaron, mediante numerosas formas institucionalizadas y otras mucho más informales, a movernos en él, nuestra imagen del mundo se nos aparece, por así decir, como algo *dado*: por decirlo con Goodman, las versiones del mundo ya construidas se toman como dadas y son transformadas por las nuevas versiones que construimos a partir de ellas. Toda construcción de mundos “parte siempre de un mundo preexistente: hacer es rehacer”, y en todo rehacer mundos se parte de una versión y se llega a otra.¹¹⁷⁷ Es decir, que si la mayor parte de nuestras ideas sobre el mundo que habitamos las tenemos de una forma implícita e incuestionada, cada vez que creamos un mundo con esos materiales de alguna forma transformamos el mundo que asumíamos como dado. El relato, como cualquier creación artística, supone (como ya se ha adelantado) una toma de distancia respecto a las versiones del mundo que damos por descontadas y a partir de las cuales construimos versiones nuevas: al crear una nueva versión del mundo deformamos el mundo que entendíamos como dado. Uno de los hitos comunes de la poética de Jakobson y de la psicología de Vygotsky es que ambos, a su manera, parten de la idea de que de hecho se crea conciencia mediante mecanismos literarios que vuelven a hacer extraño el mundo que nos parecía

¹¹⁷⁵ En palabras de Kermode (2000, 27-8), “al asimilar la *peripeteia* efectuamos el ajuste de nuestras expectativas frente a un final que es rasgo tan notable de la apocalíptica ingenua (...). Cuanto más osada es la *peripeteia*, más intensamente podemos sentir que la obra respeta nuestro sentido de la realidad y con mayor certeza sentiremos que la narración que consideramos es de aquellas que, al alterar el equilibrio habitual de nuestras expectativas ingenuas, nos descubre algo, algo *real*.”

¹¹⁷⁶ Véase al respecto Redfield, 1992, 132.

familiar.¹¹⁷⁸ Al inventar un relato, por realista que éste sea, siempre se produce un fenómeno de re-extrañamiento del mundo; el propio realismo es cuestión de hábitos y por supuesto admite todo tipo de grados. Los relatos procuran un cierto grado de alienación de la realidad a la vez que representan la realidad tal como alguna vez o de alguna manera la imaginamos.¹¹⁷⁹ Como sostiene Octavio Paz a propósito de la estética visionaria de Baudelaire, “cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo para cifrarlo de nuevo”.¹¹⁸⁰ La poesía trágica se mueve, pues, entre la representación de un mundo familiar y que el público reconoce de forma natural, y la recreación de ese mundo en formas que sorprenden y que lo vuelven extraño y difícil de conceptualizar. El mundo cotidiano en que se representa la tragedia se transforma incluso aunque la tragedia no pretenda representarlo: incluso solo por su dimensión expresiva, la tragedia, como el resto de las formas expresivas, llama la atención sobre sus propias cualidades formales y, al hacerlo, anima cierta reorganización del mundo cotidiano, un mundo que la costumbre nos había ocultado.¹¹⁸¹

e) *Pluralidad y mundos posibles*. Según la tesis constructivista que trato de defender, las versiones del mundo creadas no representan al mundo real sino que lo postulan: el mundo real no existe sin más, sino que operamos con diferentes versiones de cómo es ese mundo real. Las verdades, ni siquiera las verdades de la

¹¹⁷⁷ Véase Goodman, 1990, 24 y 134-5.

¹¹⁷⁸ Véase Bruner, 2001, 84.

¹¹⁷⁹ Véase Kermode, 2000, 56 y 66-7.

¹¹⁸⁰ Paz, 1981, 198.

¹¹⁸¹ Ver Goodman, 1990, 145.

ciencia, no son descubiertas sino construidas.¹¹⁸² Por eso, para discriminar entre versiones del mundo buenas o malas, el criterio de correspondencia no es operativo: no contamos con un único mundo externo con el cual hacer corresponder las diferentes versiones que de él tenemos. Y por eso también la idea que espantaba por encima de todo a Platón, la de pluralidad, puede reaparecer revestida de un valor epistémico claramente positivo: porque no hay un único mundo que representar, la pluralidad no es síntoma de fracaso epistémico sino probablemente la mejor herramienta heurística para avanzar en la consecución de versiones adecuadas del mundo, versiones que nos sirvan para comprenderlo mejor y movernos en él con más soltura.¹¹⁸³ Esto, además, arroja luz sobre otro aspecto importante: que la comprensión es en buena medida una cuestión de creación y no de mera contemplación de una supuesta realidad prístina. Y la creación de mundos posibles es, pues, una labor inseparable de la construcción de nuestro mundo real.

f) *Metáfora y subdeterminación.* Según la teoría de Wolfgang Iser, los relatos que leemos siempre los reescribimos en nuestra mente. Los textos tienen una dimensión verbal, que es la que guía el acto de lectura e impide que ésta sea arbitraria, es decir, lo que hace que la lectura tenga que ver con un texto determinado, y una dimensión afectiva “preestructurada” por el lenguaje del texto. Existe, sin embargo, una relación de subdeterminación entre el relato real al que se enfrenta el lector y la indefinida cantidad de relatos posibles que instancia el lector en su mente. Iser explica esta indeterminación del relato de ficción como una característica que deriva, precisamente, de su carácter ficcional: al versar sobre objetos imaginados y no reales, la realidad no determina en una dirección única los relatos que actualiza el lector al leerlos. Iser supone que los objetos reales determinarían una reacción igual en los diferentes lectores, pero los

¹¹⁸² A diferencia de lo que modestamente dice Crick sobre la estructura del ADN, que si Jim Watson y él mismo no la hubieran descubierto, alguien habría venido para hacerlo.

objetos imaginarios inducen a una comunicación creativa y por tanto múltiple entre lector y texto porque los objetos ficticios son por naturaleza indeterminados y el lector tiene que completarlos, por así decir, en su propia imaginación. Esto, sin embargo, supone una distinción muy nítida entre objetos reales e imaginarios: por más que los relatos de ficción versen sobre objetos imaginarios e incluso fantásticos, es decir, por más que dichos objetos no tengan referencia, todos los relatos versan también, de una forma u otra, sobre nuestro mundo.¹¹⁸⁴ Los relatos fantásticos están hechos de la misma estofa que nuestras versiones del mundo que, por realistas que se pretendan, son también construcciones imaginarias; tampoco en literatura existe la creación *ex nihilo*. Pero lo más importante es, me parece, que curiosamente esa relación de subdeterminación que se da entre el relato ficticio y la recomposición mental del relato por parte del lector es la misma relación que existe entre *cualquier* relato, también descriptivo o incluso científico, y la realidad que representa o a la que se refiere: como se ha repetido ya en numerosas ocasiones, no existe una realidad prístina que determine un único relato posible de la misma. La realidad nunca determina una misma versión del mundo sino que permite una indefinida pluralidad de versiones diferentes y sin embargo adecuadas o, por emplear el concepto de Goodman, ajustadas del mundo: esta es la tesis que se conoce con el nombre de dos filósofos analíticos, Duhem-Quine, y que podríamos definir como: cualquier teoría que sea consistente con una proposición (o con un conjunto finito de proposiciones) puede, si contamos con suficiente imaginación,

¹¹⁸³ Goodman defiende la pluralidad como una condición del avance no tanto en la adquisición de nuevas creencias sino de nuestro entendimiento o nuestra comprensión del mundo (1990, 43, 141).

¹¹⁸⁴ Todos los relatos versan, de un modo u otro, sobre nuestro mundo, frustrando así la aspiración de Flaubert que aparece en una carta a su amante Louise Collet: “Lo que a mí me gustaría escribir es un libro sobre nada, un libro que no dependiera de nada externo, que se mantuviera integrado por la fuerza interna de su estilo, igual que la Tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para apoyarse: un libro que prácticamente no tuviera argumento, o al menos en el cual el argumento fuera invisible, si es que algo así es posible” (citado en Danto, 1984, 12).

estar siempre a salvo de “refutación” gracias a algún ajuste adecuado en el contexto de conocimiento que contiene dicha proposición.¹¹⁸⁵ Si, como sostiene Bruner¹¹⁸⁶, “podemos crear hipótesis que se adapten a prácticamente cualquier cosa que encontremos”, entonces tampoco puede decirse que el mundo externo, tal como lo concibe la ciencia o como lo concibe el sentido común, no determina un relato singular ni una única manera correcta de describirlo. De aquí se siguen dos cosas muy importantes. La primera, que las diferentes versiones del mundo, la que presenta el artista y la que presenta el científico o el hombre de la calle, son en principio equiparables. De manera que si en el dualismo onto-epistemológico se postula al final un tercer plano de realidad y de conocimiento, el de la copia y la *mimesis* como forma de acceder a ese mundo doblemente alejado del mundo real de las Ideas, y si éste último está máximamente degradado, desde una posición constructivista como la que aquí se sostiene lo que ocurre es que la realidad, el mundo externo, no existe sino como producto de una mente o una cultura; la descripción del mundo es un producto más de esa mente y suele sofisticarse desde el más romo sentido común a la más compleja de las teorías científicas, pero en todo caso esas diferentes versiones del mundo pueden ser, aunque plurales, igualmente adecuadas al mundo: seguimos en el plano de la vida mental del individuo y la cultura. Y, en segundo lugar, se sigue que el mundo que crea el artista sigue siendo un producto más de la mente y, por tanto, el mundo del artista es un mundo más, al mismo nivel, que el mundo descrito por el científico y el mundo sin más.

Pero se deduce también que entre el sistema simbólico y el marco que representa, esto es entre sentido y referencia, se da a su vez una subdeterminación que torna el acto de lectura en un ejercicio elementalmente indeterminado¹¹⁸⁷: del mismo modo en que hay muchos mundos, hay muchas

¹¹⁸⁵ Lakatos, 1978, 96.

¹¹⁸⁶ Bruner, 2001, 61.

lecturas posibles tanto del mundo como de los relatos. Uno de los principales mecanismos que contribuyen a enriquecer la semántica de los sistemas simbólicos es el uso figurativo del lenguaje y, de manera singular, la referencia metafórica: según Goodman, el uso de las metáforas es precisamente el dispositivo por excelencia que hace a nuestros términos susceptibles de ser pluriempleados.¹¹⁸⁸ Y esa creatividad semántica es también una herramienta elemental para la reorganización de nuestra imagen del mundo cotidiano operada por el arte. Por otro lado, la capacidad de producir una cantidad indefinida de lecturas diferentes que no deben concebirse además como completamente desgajadas de la realidad, por más que emerjan de relatos de ficción, es pues uno de los rasgos más sobresalientes del arte poético en cuanto vehículo para el ensanchamiento de nuestra comprensión.

g) *Estructura narrativa*. En contraste con el entorno caótico e irreductible que nos rodea, las narraciones, por complejas que sean, presentan el aspecto de haber sido estructuradas con esmero: por eso la poesía, cuando deja de concebirse como el resultado de un arrebató místico, empieza a ser considerada un arte equiparable a las otras *technai* practicadas por los artesanos.¹¹⁸⁹ En las obras literarias como las tragedias encontramos acciones encadenadas en secuencias que constituyen una unidad llena de sentido: por eso sostiene Aristóteles que la tragedia es la imitación de una acción completa (*Poética*, 1449b). La imaginación imprime un determinado orden sobre la realidad, tanto en la construcción de ficciones como en la construcción del conocimiento científico (aunque por medio de procedimientos y orientándose a fines diferentes). Y en las obras literarias lo que encontramos es, ante todo, una determinada forma: esa

¹¹⁸⁷ O también puede hablarse de una “subdeterminación de significados y sobredeterminación de lecturas” (Redfield, 1992, 96).

¹¹⁸⁸ Goodman, 1995, 117-125 y 1976, 68-70.

¹¹⁸⁹ En Platón están todavía presentes tanto la concepción de la poesía como inspiración como la de la poesía como técnica, y es en el libro X de la *República* donde se consuma, por vez primera en la historia del pensamiento, una teoría completa de esta última concepción. Véase al respecto Gomá, 2003, 73-85.

forma que confiere nuestra imaginación es lo que hace que la literatura nos ofrezca siempre lo que Kermode denomina una “versión novelada del mundo”, aunque no hay que olvidar que cualquier versión del mundo tiene ya un cierto grado de novela.¹¹⁹⁰ Por otra parte, en su elaboración de una trama el poeta sigue un conjunto de reglas de verosimilitud que guían la interpretación del público y que provocan en él una respuesta emocional adecuada. Sin estructura, el relato no suscita emociones ni se deja ser interpretado: la representación del poeta no puede hacer demasiadas concesiones al azar porque la vida humana no es arbitraria sino contingente. La estructura deja ver, pues, esas reglas que operan en un mundo imaginario y que, sin embargo, tiene que concebirse como verosímil. Por este medio el poeta crea tramas en las que reconocemos pautas que, sin ser reales, podemos reconocer como posibles y como operantes en nuestro mundo aun cuando antes de la representación no las percibiéramos¹¹⁹¹: de nuevo, la poesía reorganiza un mundo que dábamos por descontado y transforma a nuestros ojos el mundo real por la postulación de mundos posibles. Pero es precisamente en esa imposición de un orden, una pauta o una estructura sobre el mundo representado cuando el poeta falsea, más que nunca y deliberadamente, el mundo que percibe. El poeta miente porque presenta los hechos como si pudieran encajar en unidades llenas de sentido, pero resulta que, al final, la poesía no es la imitación de la vida sino que la vida misma es imitación del arte: como sostendría Hanna Arendt, para valorar convenientemente nuestras vidas, para saber quiénes somos, tenemos que contar un relato. Todo intento de comprensión ética tiene que partir, a la postre, de una concepción narrativa de nuestras vidas para poder dotarlas de algún sentido: así que no sólo el arte está necesitado de estructura sino también, y sobre todo, los relatos que nos permiten

¹¹⁹⁰ Kermode, 2000, 141. Para Kermode los elementos propios de la estructura narrativa más persistentes son la idea de principio y final, aspectos éstos que a duras penas imponemos en nuestra conceptualización de la realidad porque la aparición del hombre en el mundo se efectúa *in medias res*.

¹¹⁹¹ Esta tesis aparece también en Redfield, 1992, 121ss.

comprender nuestra propia vida. La moral, por tanto, se funda en una forma particular de mentira, en un falseamiento deliberado pero necesario de la masa amorfa y desprovista de sentido que es la realidad.

Algunas de las categorías que aparecen con mayor frecuencia en las tragedias de Sófocles tienen que ver precisamente con esta concepción narrativa de la identidad personal. El concepto de *kleos*, por ejemplo, que solemos traducir como “fama”, alude precisamente a una vida que se piensa como un relato: lo que es una persona es lo que queda en la memoria de los hombres, y lo que queda en la memoria de los hombres es lo que se cuenta de ella. Las vidas humanas se conciben como si estuvieran dotadas de una estructura narrativa: el poeta deja de lado los sucesos irrelevantes de tal manera que la identidad de los héroes se corresponda con la aventura narrada.

h) *Proyección*. En las representaciones trágicas lo que encontramos es en buena medida una proyección de los valores e inquietudes de la sociedad que las produce en los personajes y en las acciones que desempeñan. Los personajes son por eso emblemáticos a su manera y sus vidas, sus venturas y desventuras, tienen un valor paradigmático. Todos los personajes son portadores de compromisos y valores que se ponen en acción en la escena y que se exponen así al escrutinio público. Los personajes son invenciones de los poetas y sus avatares están determinados no sólo por las líneas que marca la tradición sino también por las expectativas que el poeta adivina en su público, con el que quiere sin duda congraciarse para obtener la victoria en el concurso. Puede decirse, sin duda, que los personajes de la tragedia son artificiales o ideales, que no reflejan en ningún sentido empíricamente contrastable o históricamente interesante cómo eran de hecho los hombres que se sentían conmovidos al presenciar sus vidas en escena. Pero, si los personajes de tragedia no pueden evitar ser proyecciones un tanto idealizadas y en ningún sentido reflejos mínimamente realistas de los hombres de su tiempo, lo que tampoco pueden evitar esos personajes es ser, a su manera, auténticos: puede que sus virtudes y sus compromisos no fueran los que

animaban al público ateniense, pero eran sin duda los que le conmovían hasta provocarle el llanto. Puede que el poeta no nos diga, ni dijera a su público, cómo eran esos hombres en su vida cotidiana, pero sí nos informa de cuáles eran las predicciones del poeta (en el caso de Sófocles, a la vista de su enorme popularidad, cumplidas) sobre cómo era la sensibilidad de ese público. En ese sentido, el hecho de que el poeta represente un mundo que conoce desde dentro reviste una significación especial: precisamente porque, como acusa Platón, el poeta se propone halagar a su público, en su poesía el poeta deja al descubierto qué concepción tiene de los valores y de las preocupaciones que lo conmovían. Por más que el poeta se desentienda de cuál es la esencia prístina del bien, tiene (y nos brinda) un conocimiento muy preciso de en qué formas diferentes se encarna el bien para los hombres de su tiempo. De ese modo, en la poesía trágica el poeta posibilita que la cultura se narre a sí misma. Pero no sólo eso: el hecho de que podamos seguir interpretando las obras, y pese a que nuestras interpretaciones están repletas de lagunas debido a lo exótica que nos resulta ahora la literatura clásica y la cultura que la produjo, muestra la vigencia de muchos de los sentidos asociados a dichas poesías¹¹⁹² y nos muestra, así, buena parte de nuestras propias concepciones.

i) *Interés por las anomalías.* Como se decía, precisamente porque está integrado en su comunidad el poeta muestra, en definitiva, cómo una determinada cultura es vista por ella misma. Esto, por otra parte, sólo es posible si el poeta presenta una mirada crítica pero también y al mismo tiempo conciliadora. Pudiera no ser crítica, pero resulta que de hecho la tragedia lo es; en todo caso tiene que adoptar un cierto tono templado o conciliador para que la obra sea recibida y asimilada por el público. Por eso los poetas representan tanto los elementos (valores, compromisos, convenciones) que son funcionales en la comunidad como aquellos que son disfuncionales, y los muestra todos de forma simultánea y en interacción.¹¹⁹³ Representa las consecuencias que tiene la

¹¹⁹² Véase al respecto Thiebaut, 1998, 36.

aplicación de diferentes valores y convenciones en la vida social y muestra, así, algunas disfunciones que de otro modo podrían pasar desapercibidas: de ese modo, la cultura se interpreta ante sí misma al contemplar críticamente el funcionamiento de sus propias normas. Pero para alcanzar este objetivo el poeta tiene que dar por sentado el funcionamiento de muchas otras normas, muchas más de hecho. A diferencia del teórico moral, el poeta no se preocupa tanto por determinar cuáles son las notas básicas de la felicidad humana y de las virtudes de los hombres como de poner en juego los compromisos valorativos de los individuos con unas circunstancias que, la mayor parte de las veces, resultan adversas o cuanto menos inesperadas o incontrolables. De ahí que la atención del poeta se dirija más a las anomalías que a los valores estables sostenidos por la comunidad; más a señalar las fuentes del disenso y la pluralidad valorativa que los consensos con los que se identifican los individuos. Como teórico moral, en la medida en que lo sea o contribuya a quien pretenda serlo, el poeta no es un filósofo moral convencional sino más bien un teórico de las anomalías como ámbito natural de la reflexión ética y de la fortuna moral como condición básica del individuo.¹¹⁹⁴

3.4. Mundos posibles y autocomprensión

En este trabajo he tratado de mostrar que ciertas formas literarias tienen que ver esencialmente con una preocupación filosófica por la condición humana. He considerado que la vida humana adquiere sentido en la medida en que se concibe, a modo de relato, como dotada de una cierta estructura significativa. Y, por otra parte, lo que da sentido a un relato, o más bien lo que nos hace percibir el relato como una composición dotada de sentido es, en buena medida, el cúmulo de emociones que suscita. Así pues, y de nuevo en contraste con la crítica platónica a la poesía, ésta nos brinda la posibilidad de enriquecer nuestra

¹¹⁹³ Esta idea puede encontrarse en Redfield, 1992, 153ss.

¹¹⁹⁴ Y por tanto quizás sea un teórico moral más interesante: sobre la moral como conjunto de anomalías puede consultarse el texto de Valdecantos (2005) todavía inédito.

comprensión al recuperar “lo más adecuado y emocionalmente vivo del repertorio del lector.”¹¹⁹⁵

En la narración “predomina la realidad psíquica” porque las narraciones siempre tienen por objeto la representación “de las vicisitudes de las intenciones humanas”.¹¹⁹⁶ En las ficciones descubrimos siempre cosas nuevas sobre nuestro propio mundo. Greimas y Courtès sostienen que los relatos suceden a la vez en el plano de la acción y en el de la subjetividad de los protagonistas.¹¹⁹⁷ Y en efecto, carácter y acción son los dos elementos con los que se entreteje la trama, según Aristóteles. Miramos, a través de la acción y de las palabras de los personajes, sus conciencias, y al tratar de introducirnos en la vida mental de los personajes del drama sentimos con ellos y como si fuéramos ellos. Y es que los relatos sólo parecen tener sentido y ser buenos relatos cuando se ajustan a una serie de convenciones, entre las que es fundamental el tupido entramado que conforman carácter, circunstancias y acción. El modo en que se entrelazan estos elementos desvela nuestras creencias sobre la mente humana en dos dimensiones diferentes: como lectores, mostramos qué versiones de ese entramado nos parecen verosímiles y cuáles no tanto en nuestra interpretación del texto como en su valoración; como escritores de un relato real (como autores en el sentido tradicional) o de un relato virtual (es decir, como lectores que interpretamos recomponiendo el texto en nuestra mente) mostramos también qué versiones de ese entramado nos parecen posibles y cuáles deseamos por imposibles o excesivamente inverosímiles. Escribir, interpretar y valorar un determinado relato sólo es posible cuando existe una comprensión previa de cuáles son las versiones posibles y verosímiles, es decir, aceptables de ese entramado elemental entre acción, carácter y entorno. Cuando nos aproximamos a versiones diferentes de las que nosotros mantenemos nos aproximamos a otras formas de comprender la

¹¹⁹⁵ Bruner, 2001, 46.

¹¹⁹⁶ Bruner, 2001, 25-7.

¹¹⁹⁷ En Greimas y Courtès, 1976.

mente humana y el mundo en que se desenvuelve y manifiesta. De ese modo, cuando interpretamos un relato como refiriéndose a un determinado tipo de situación, en la que actúa de una forma determinada un personaje caracterizado de una manera determinada, postulamos una versión de cómo pueden ser las cosas (todas esas cosas, o el entramado formado por esas cosas) o cómo pueden adquirir un sentido determinado. Probablemente parezca muy poco verosímil el relato de *Don Quijote* pero le concedemos que tiene cierto sentido (o muchos, más bien), de modo que nuestra valoración del libro suele ser positiva. Hay muchos relatos que son verosímiles pero a los que adscribimos un sentido pobre y por eso nuestra valoración suele ser negativa. Hay otros relatos, como *Jacques le fataliste*, que parecen adquirir sentido sólo por su aparente falta de sentido narrativo: lo entendemos como un experimento literario o como una cierta visión de las circunstancias caóticas en que se desarrolla la vida humana. Descubrir que un texto es verosímil es importante, pero no basta para que lo apreciemos pues hay que adscribir algún tipo de sentido a esa verosimilitud. En la tragedia, el sentido muchas veces deriva de la irónica contraposición entre verosimilitud y probabilidad. Escribir, interpretar y valorar implica pues un ejercicio epistémico muy particular: implica decidirse por qué mundos posibles admitimos como descripciones verosímiles del nuestro o que, por algún motivo particular, lo dotan de sentido. Así, como dice Bruner, “los relatos definen la gama de personajes ortodoxos, los ambientes en los cuales actúan, las acciones que con permisibles y comprensibles. (...) brindan un mapa de los roles y los mundos posibles”.¹¹⁹⁸ Y, dado que la escritura es siempre un acto de comunicación, escribir, interpretar y valorar significa no sólo postular una determinada versión de cómo puede ser (o tener sentido) un determinado estado del mundo sino también postular cómo otro, el otro que está más allá del texto, considera que puede ser o tener sentido el mundo. El ejercicio de la literatura supone pues una hipótesis no sólo sobre

¹¹⁹⁸ Bruner, 2001, 76.

cómo es el mundo que habitamos sino cómo lo conceptualizan otros a los que interpretamos o interpelamos. La pluralidad de mundos, incluso la contradicción entre mundos posibles es, aquí, una herramienta elemental para romper los límites de nuestro propio mundo, para abrirnos a los múltiples mundos de los demás.

Por todo ello, la obra de Sófocles no es una recopilación de mitos sino una auténtica obra de ficción: en las obras de ficción, afirma Kermode, “nos enfrentamos con nosotros mismos”.¹¹⁹⁹ El mito, señala, trabaja en los límites del ritual, “lo que presupone explicaciones totales y adecuadas de las cosas tal como son y como fueron; es una secuencia de gestos radicalmente inalterables. Las ficciones sirven para descubrir cosas y cambian a medida que cambian las necesidades en cuanto a hallar sentido. Los mitos son los agentes de la estabilidad y las ficciones los agentes del cambio. Los mitos exigen aceptación absoluta; las ficciones, aceptación condicional.” Por eso, “las ficciones, cuando tienen éxito, nos permiten comprender el aquí y el ahora.” La postulación de “otros mundos posibles” estimula nuestra infinita imaginación y nuestra infinita capacidad de generar hipótesis o interpretaciones que les doten de sentido en el mundo real.

A qué vienen tantas mentiras

En conclusión, el arte opera creando mentiras, mundos imaginarios que son en definitiva imposibles. Como mentiroso, el poeta juega con las normas del lenguaje, pero ese juego es sólo posible precisamente porque se representa esas normas del lenguaje y se las representa, además, como contingentes: como violables. El poeta crea apariencias, pero eso no es demasiado importante en un mundo en el que todo son, por decirlo al modo sofisticado, apariencias. La exploración de mundos alternativos empuja los límites culturalmente impuestos sobre el propio mundo y, de ese modo, conlleva una comprensión mayor de las propias convenciones que rigen la vida ciudadana. Dicha comprensión constituye

¹¹⁹⁹ Kermode, 2000, 46.

un acto a la vez epistémico y moral, de tal manera que esa creación de mundos imaginarios en que consiste la representación de tragedias es condición de posibilidad de una representación de las normas y de los conceptos por las que éstas se articulan que posibilita, a su vez, una moral enriquecida y una vida social examinada. Así, en definitiva, la actividad a la vez social, ritual, epistémica y lúdica que es acudir a la representación de ciertas obras dramáticas es también, y sobre todo, un ejercicio de examen moral. Y de nuevo vemos cicatrizada, esta vez por el examen de una determinada práctica cultural, la brecha entre teoría y práctica, entre el mundo de los hechos y el mundo de los valores, o el mundo de la contemplación y de la acción. Cada una de las obras que se han examinado en este trabajo ha planteado este problema de una forma diferente y ha mostrado también distintas soluciones posibles, pero en todo caso lo que se ha visto es al poeta que, ante la mirada de los ciudadanos, repiensa en una dirección determinada una tradición que le sirve de materia prima para su poesía. Así, en la obra de Áyax se ha visto cómo el héroe que sobresalía en *La Iliada*, y sin dejar de ser valorado y admirado como un héroe, no puede ya sobrevivir en el marco de acción que caracteriza a la *polis*. El poeta no sólo revisa su propia tradición sino que ofrece algunas insinuaciones, además, relativas al problema filosófico que ocupa a Platón y Aristóteles sobre la necesidad de aunar la reflexión teórica y la vida práctica para alcanzar una vida valiosa, que no puede serlo si no es una vida examinada. La valentía de Áyax, que en la epopeya era una virtud incuestionada, empieza ahora a resultar ambigua y a necesitar una reinterpretación: la virtud ética de la valentía no se completa sin la virtud intelectual de la prudencia. En su reelaboración del mito de la muerte de Heracles en *Las traquinias* el poeta también revisa una tradición mítica y pone el acento, sorprendentemente, en un personaje femenino que había llamado hasta ahora poco la atención de los poetas y trovadores. Pero también en esta obra se plantea expresamente el problema del conocimiento, y en especial el conocimiento en primera persona, como un problema eminentemente práctico e incluso moral. En el capítulo dedicado a *Antígona* he tratado de iluminar el problema de la sabiduría política que subyace a

todo el drama y que es, de nuevo, una forma más de plantearse la brecha entre pensamiento y acción, esta vez en el terreno de la acción política. En *Edipo rey* el problema del conocimiento y de su importancia para la vida ciudadana es de nuevo la clave de la obra y, también aquí, he tratado de mostrar que el poeta trabaja partiendo y transformando una tradición poética y filosófica que no queda inalterada cuando se cierra el telón. Finalmente, en *Electra* he tratado de mostrar cómo el poeta recupera de la tradición un personaje que había pasado desapercibido y lo recrea mostrando algunos rasgos del lenguaje y del ritual cuya importancia en la vida cotidiana pasan también desapercibidos a pesar de ser, como se ve, de elemental importancia. En estos relatos, el poeta trabaja sobre las versiones del mundo que recibe de la tradición y produce una nueva comprensión de la tarea del héroe en su cultura: el héroe, como sostiene Bruner,¹²⁰⁰ “no es tanto el que triunfa en la lucha contra las fuerzas oscuras creadas por su historia sino el que es consciente, (...) un ‘epítome epistémico’ quien, si no triunfa en los burdos recintos de la acción, triunfa por lo menos en la realidad psíquica. Comprende”.¹²⁰¹ Creo que esta es la nueva imagen del héroe que busca Sófocles en la tradición épica y que propone para el contexto político en que le ha tocado vivir. Pero para que este héroe de la *polis* cobre existencia es preciso que se destruyan ciertos aspectos de las viejas concepciones que configuran la antigua sensibilidad prepolítica: surge así una nueva imagen de la virtud y, en concreto, de la virtud heroica por excelencia, la valentía (*Ájax*); una concepción diferente de la mente, de la confianza y del conocimiento de sí (*Las traquinias*); una nueva concepción de la sabiduría política (*Antígona*); una revisión de las posibilidades que brinda el conocimiento y de su valor para la vida del individuo (*Edipo rey*); y, finalmente, una reconceptualización de algunas normas y recursos sociales como el ritual (en este caso, el duelo) y el lenguaje para comprender más a fondo su significación social y moral (*Electra*). El triunfo de estos héroes no se reduce sólo

¹²⁰⁰Bruner, 2001, 143.

¹²⁰¹ Kermode, 2000, 46.

a su propia comprensión, una comprensión tardía y traumática, sino que también procuran una comprensión que, para quienes observamos sus avatares, no es ni tardía ni traumática sino necesaria y enriquecedora de la vida social. Así, las ficciones de Sófocles crean mentiras pero, como las buenas novelas, son mentiras del mismo modo en que cualquier invención lo es, y “el poder que interviene en su creación –la imaginación- es función de la ineludible libertad del hombre”.¹²⁰² Una libertad que, en definitiva, consiste en crear alternativas a la realidad que se le impone como dada.

¹²⁰² Kermode, 2000, 134, y más adelante (136): “La novela (...) ofrece una reducción del mundo distinta de la del tratado. Tiene que mentir. Las palabras, pensamientos, pautas de palabra y pensamiento, son enemigos de la verdad, si identificamos todo ello con lo que es posible obtener por medio de reducciones fenomenológicas.”

EJE CRONOLÓGICO
Atenas en el s.V

Años	Otros acontecimientos	Esquilo (525-455)	Sófocles (495-405)	Eurípides (480-405)
514/0	Caída de los Pisistrátidas			
512-7	Democracia de Clístenes			
508/9	Primeros concursos de ditirambos			
499	Rebelión de Jonia			
494	Saqueo de Mileto. Fin de la revuelta jonia. Tiranías en Gela y Siracusa			
493/2	Temístocles, arconte. Frínico, <i>Toma de Mileto</i>			
490	Victoria de Maratón. Nace Pericles			
488/7	1er Ostracismo: Hiparco de Carmo. Los arcontes se designan por sorteo			
486	Muerte de Darío I			
485	Gelón, tirano de Siracusa			
483/4	Ostracismo de Aristides. Nace Heródoto			
482	Ostracismo de Aristides			
481	Congreso panhelénico. Construcción de la flota ateniense			
480	Batallas de las Termópilas y Salamina			
479	Batallas de Hímera, Platea y Micala			
478/7	Creación de la Liga de Delos. Cimón estratega			
472	Ostracismo de Temístocles. Revueltas democráticas contra Esparta en el Peloponeso	<i>Los persas</i>		
471/0	Nacimiento de Tucídides			
469	Nacimiento de Sócrates			
467	Victoria de Cimón sobre los persas	<i>Orestíada</i>		

463/2	Misthós en los tribunales	<i>Suplicantes</i>		
462/1	Reformas de Efiálfes del Areópago			
461	Ostracismo de Cimón. Comienza la época de Pericles. Primera guerra contra Esparta	<i>Prometeo?</i>		
460	Nacimiento de Tucídides			
458	Fin de los Muros de Atenas	<i>Orestíada</i>		
457	Derrota ateniense en Tanagra contra Esparta. Se abre el arcontado a los zeuguitas		<i>Ájax?</i>	
454	Pericles traslada el tesoro de la Liga de Delos a Atenas			
451	Paz de los 5 años con Esparta			
450	Nacimiento de Alcibíades			
449	Paz de Calias. Fin de la guerra con los persas			
448	Nacimiento de Aristóteles. Congreso panhelénico			
446	Paz de los Treinta Años			
447	Inicia la construcción de la Acrópolis. Derrota ateniense contra Tebas en Coronea. Confederación beocia		<i>Las Traquíñas?</i>	
443	Ostracismo de Tucídides de Melesias. Protágoras llega a Atenas			
442			<i>Antígona? 441?</i>	
441/0	Revuelta de Samos, Sófocles como estratega			
438				<i>Alceste</i>
434	Nacimiento de Jenofonte			
431	Inicio guerra Peloponeso			<i>Medea</i>
430	Peste en Atenas. Heródoto escribe su Historia.			
429	Muerte de Pericles			<i>Los Heraclidas</i>
428	Revuelta de Mitilene. Nace Platón. Sófocles vuelve a ser estratega			<i>Hipólito</i>
427	Fin de la revuelta de			

	Mitilene. Gorgias en Atenas			
426				<i>Andrómaca</i>
424	Batalla de Delion, Sócrates hoplita. Muerte de Heródoto			<i>Hécuba</i>
422	Batalla de Anfípolis, Sócrates hoplita. Muerte de Cleón			<i>Las Suplicantes</i>
421	Paz de Nicias			
420			<i>Edipo Rey</i>	
418	Victoria espartana en Mantinea			<i>Heracles</i>
416	Conquista de Melos			<i>Ion</i>
415	Mutilación de los Hermes. Envío de una expedición a Siracusa.			<i>Electra</i>
414				<i>Las Troyanas</i>
413	Desastre militar en Siracusa			<i>Ifigenia Taúride</i>
412	Defecciones en Jonia. Alianza Esparta-Persia			<i>Helena</i>
411	Oligarquía de los Cuatrocientos			
410	Restauración de la democracia			<i>Las fenicias</i>
409			<i>Filoctetes</i>	
408				<i>Orestes</i>
407	Lisandro general de la flota espartana. Regreso de Alcibíades			
406	Derrota en Notion. Batalla de las Arginusas y juicio a los generales			
405	Derrota ateniense en Egospótamos. Muerte de Sófocles		<i>Edipo en Colono</i>	
404	Fin guerra Peloponeso, dictadura de los Treinta Tiranos, derribo de Muros			
403	Restauración de la democracia ateniense			
401			<i>Edipo en Colono (representación)</i>	
399	Ejecución de Sócrates			

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA: FUENTES

A- EDICIONES Y COMENTARIOS EMPLEADOS

BOLLACK, J., *L'Oedipe Roi de Sophocle*, 4 vol., Presses Universitaires de Lille, Lille, 1990

BROWN, A., *Sophocles' Antigone*, Aris & Philips, Warminster, 1987

CAMPBELL, L., *Sophocles: The Plays and Fragments*, vol. 1 y 2, Clarendon Press, Oxford, 1879 y 1881

DAWE, R., *Sophocles' Oedipus Rex*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995

EASTERLING, P.A., *Sophocles' Trachiniae*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982

JEBB, R.C., *The Plays of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1883-1900

KAMERBEEK, J.C., *The Plays of Sophocles*, Brill, Leiden, 1953-1984

KELLS, J.H., *Sophocles' Electra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973

LLOYD-JONES, H.-WILSON, N.G.L., *Sophoclea*, Clarendon Press, Oxford, 1990

MASQUERAY, P., *Sophocle I*, Les Belles Letres, París, 1922

MAZON, P., *Sophocle II*, Les Belles Letres, París, 1972

PAULIAT, G., *Sophocle. Antigone*, Bertrand Lacoste, Paris, 1995

STANFORD, W.B., *Ajax*, Macmillan, Londres, 1963

STORR, F., *Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, Harvard University Press (L.C.L.), Cambridge, Mass., 1978

STORR, F., *Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, L.C.L., Cambridge, Mass., 1981

TOVAR, A., *Sofocles. Antígona*, C.S.I.C., Madrid, 1962

B- TRADUCCIONES ESPAÑOLAS EMPLEADAS DE LAS OBRAS DE SÓFOCLES

- ALAMILLO, A. (Traducción y notas) y LASSO DE LA VEGA, J. (Introducción), *Sófocles. Tragedias*, Gredos (B.C.G.), Madrid, 1998
- BENAVENTE, M., *Áyax*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002
- ERRANDONEA, I., *Tragedias III*, Alma Mater, Barcelona, 1959
- GARCÍA CALVO, A., *Edipo Rey*, Lucina, Madrid, 1982
- LUCAS DE DIÓS, J.M., *Sófocles. Fragmentos*, B.C.G., Madrid, 1983
- LUCAS DE DIÓS, J.M., *Áyax, Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Alianza, Madrid, 1990
- SAÉNZ ALMEIDA, P., *Sófocles. Electra*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2001
- VARA DONADO, J., *Tragedias completas*, Cátedra, Madrid, 2000

C- OTRAS FUENTES EMPLEADAS

- APOLODORO, *Biblioteca*, B.C.G., Madrid, 1985, Introducción de J.Arce y traducción de M. Rodríguez de Sepúlveda
- ARISTÓFANES, *Clouds, Wasps, Peace*, L.C.L., Harvard, 1998, edición de J. Henderson
- ARISTÓFANES, *Las nubes, Las ranas, Pluto*, Cátedra, Madrid, 1995, edición de F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos
- ARISTÓFANES, *Los arcanienses, Los caballeros, Las tesmoforias, La asamblea de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1991, edición de F. Rodríguez Adrados
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia (E.N. y E.E.)*, B.C.G., Madrid, 1998, Introducción de E.Lledó, traducción y notas de J.Pallí Bonet
- ARISTÓTELES, *L'étiqne à Nicomaque*, Nauwelaerts, Lovaina-París, 1958, edición y comentarios de R.A. Gauthier y J.Y. Jolif
- ARISTÓTELES, *Nicomachean Ethics*, L.C.L., Harvard University Press, Cambridge (Mass), 1999, edición de H.Rackham

ARISTÓTELES, *Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, edición de S.Mas

ARISTÓTELES, *Poetica*, Rizzoli, Milán, 1994, edición de D.Lanza

ARISTÓTELES, *Poetics*, Oxford University Press, Oxford, 1968, edición de D.W. Lucas

ARISTÓTELES, *Tratados de lógica (Órganon) I y II*, B.C.G., Madrid, 1994-5, edición de M. Candel Sanmartín

CICERÓN, *Sobre la república. Sobre las leyes*, Tecnos, Madrid, 1986, edición de J. Guillén Caballeros

CICERÓN, *Sobre el orador*, B.C.G., Madrid, 2002, edición de J.J. Iso

Die Fragmente der Vorsokratiker, 5ªed., Berlin, 1934-7 y vol.3, Berlin, 1971, recopilación de H. von Diels y W. von Kranz

DEMÓSTENES, *Discursos*, Alianza, Madrid, 1990, edición de J.L. Navarro González

Epigramas funerarios griegos, B.C.G., Madrid, 1992, edición de M.L. del Barrio Vega

ESQUILO, *Tome I*, Les Belles Letres, Paris, 1953, edición de P. Mazon

ESQUILO, *Tome II*, Les Belles Letres, Paris, 1935, edición de P. Mazon

ESQUINES, *The Speeches of Aeschines*, L.C.L., 1968, edición de Ch. Darwin Adams

EURÍPIDES, *Tragedias*, vol. I, B.C.G., Madrid, 1977, edición de A. Medina y J.A. López

EURÍPIDES, *Tragedias Completas*, vol. II, B.C.G., Madrid, 1985, edición de J.L. Calvo Martínez

EURÍPIDES, *Tragedias Completas*, vol. III, B.C.G., Madrid, 1985, edición de C.García Gual y L.A.de Cuenca y Prado

EURÍPIDES, *Suppliant Women*, Oxford University Press, N.Y., 1995, traducción de S. Scully y R. Warren, introducción de S.Scully

EURIPIDES, *Tome VIII*, C.U.F., París, 2000, edición de F. Jouan y H. Van Looy

FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, vol.I, Madrid, 1994, edición de C. Eggers Lan y V.E. Juliá

FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, vol.III, B.C.G., Madrid, 1997, edición de C. Eggers Lan, M.I. Santa Cruz de Prunes y N.L.Cordero

HERÁCLITO. *La sapienza greca, III*, Milán, 1996, edición de G. Colli

HERÓDOTO, *Los nueve libros de historia*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de C. Schrader (4 volúmenes)

Himnos homéricos, B.C.G., Madrid, 1988, edición de A. Bernabé Pajares

HOMERO, *Iliada*, B.C.G., Madrid, 1991, edición de E. Crespo Güemes

HOMERO, *Odisea*, B.C.G., Madrid, 1993, edición de J.M. Pabón

Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.), B.C.G., Madrid, 1986, edición de F. Rodríguez Adrados

JENOFONTE, *Helénicas*, B.C.G., Madrid, 1985, edición de O. Guntiñas

JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete, Apología de Sócrates*, B.C.G., Madrid, 1993, edición de J. Zaragoza

JENOFONTE, *Xenophont's Spartan Constitution*, W. de Gruyter, Berlin, 2002, edición de M. Lipka

PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, B.C.G., Madrid, 1995, edición de A. Ortega

PLATÓN, *Laques, Protagoras, Meno, Euthydemus*, L.C.L., Cambridge (Mass), 1999, edición de W.R.M. Lamb

PLATÓN, *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias menor, Hipias Mayor, Laques, Protagoras*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de J. Calonge Ruiz, E. Lledó y C. García Gual

PLATÓN, *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri, J.L. Calvo

PLATÓN, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo

PLATÓN, *Diálogos IV. República*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de C. Eggers Lan

PLATÓN, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, B.C.G., Madrid, 2000, edición de M.I. Santa Cruz, A. Vallejo Camos y N. Luis Cordero

PLATÓN, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, B.C.G., Madrid, 1997, edición de M.A. Durán y F. Lisi

PLATÓN, *Diálogos VII. Dudosos, apócrifos, cartas*, B.C.G., Madrid, 1992, J. Zaragoza y P. Gómez Cardó

- PLATÓN, *Diálogos VIII y IX. Leyes*, (2 vols.), B.C.G., Madrid, 1999, edición de F.Lisi
- PLUTARCO, *Vidas paralelas I, II y III*, Planeta, Barcelona, 1990-1, edición de J. Alsina, traducción de A.Ranz Romanillos
- PSEUDO-JENOFONTE, *La república de los atenienses*, B.C.G., Madrid, 1984, edición de O. Guntiñas Muñón
- QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*, Hernando, Madrid, 1949, edición de I. Rodríguez y P. Sandier
- SOFISTAS. *Testimonios y fragmentos*, B.C.G., Madrid, 1996, edición de A. Mellero Bellido
- TEOFRASTO, *Caracteres*, B.C.G., Madrid, 1988, edición de Elisa Ruiz García
- Tratados Hipocráticos*, B.C.G., Madrid, 2000, introducción de C. García Gual, traducción y notas de M.D. Lara Nava, C. García Gual, J.A. López Férez y B. Cabellos Álvarez
- TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Akal Clásica, Madrid, 1989, edición de L. M. Macía Aparicio

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ADAMS, 1957: "Sophocles the Playwright", *Phoenix*, sup.3
- ADKINS, W.H., 1960: *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, The University of Chicago Press, Chicago.
- ALBINI, U., 1991: *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milán
- ALBINI, U., 1993: "Quelques aspects de l'Oedipe Roi", en Machin y Pernée (eds), 155-161
- ALLAN, D.J., 1955: "The practical syllogism", *Autour d'Aristote. Volume d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à Mgr. Mansion*, Lovaina, 325-340
- ÁLVAREZ, A., 2003: "El sentido político de la vida hedonista", en D.G.Marzá y E.González (eds), *Entre la ética y la política. Éticas de la sociedad civil*, Castellón
- AHL, F., 1991: *Sophocles' Oedipus: Evidence and Self-Conviction*, Ithaca
- ANCESCHI, L., 1998: *Che cosa è la poesia?*, Bologna
- ANDERSON, J.M. (ed), 1969: *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto*, Londres
- ANDREWES, A (1978), "The Opposition to Pericles", *Journal of Hellenic Studies*, 98, 1-8
- ARROWSMITH, W., 1963: "A Greek theatre of ideas", *Arion*, 2, 32-56
- ASIMOV, I., 1984: *Los griegos*, Madrid
- AUBENQUE, P., 1995: *La prudencia en Aristóteles*, Barcelona
- BABCOCK, B., 1978: *The Reversible World*, Ithaca
- BACH, K., 1984: "Default Reasoning", *Pacific Philosophical Quarterly*, 65, 37-58
- BACH, K., 1998: "(Apparent) Paradoxes of Self-Deception", en Dupuy (ed), 1998
- BALDASARI D'ANGELO, M.C., 1973: "La solitudine dell'eroe sofocleo", *Filosofia*, 24, 201-6
- BALDRY, H.C., 1971: *The Greek Tragic Theatre*, Londres
- BARASCH, M., 2003: *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid

- BARKER, E., 2004: "Between a rock and a safe place: The chorus becoming citizens in Sophocles' *Ajax*", en PÉREZ, ALCALDE y CABALLERO (eds), 259-272
- BARNES, J., 1981: "Aristotle and the Methods of Ethics", *Revue Internationale de la Philosophie*, 34, 490-511.
- BAÑULS, J.V. y CRESPO, P., 2003: "Electra, la tejedora de destinos", en De Martino, F. y Morenilla, C., *L'ordim de la llar*, Bari, 103-118
- BELFIORE, E.S., 2000: *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, N.Y. y Oxford
- BELTRAMETTI, A., 2003: "Storie e drammi di regalità nell'Atene Periclea. Di Ciro e di Edipo, di Solone e del Sileno" en Guglielmo, M. Y Bona, E. (eds), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria, 23-41
- BENHABIB, S., 1992: *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, N.Y.
- BENNET L.J., TYRREL, W.B., (1990), "Sophocles' 'Antigone' and Funeral Oratory", *American Journal of Philology*, 111, pp.441-56
- BERMEJO, J., 1980: *Mito y parentesco en la Grecia Arcaica*, Madrid
- BERNARDETE, S., 1999: *Sacred Transgressions. A Reading of Sophocles' Antigone*, South Bend (Indiana)
- BERS, V., 1994: "Tragedy and Rhetoric", en Worthington, I. (ed.) *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*, 176-95, Londres & N.Y.
- BLUNDELL, M.W., 1989: *Helping Friends and Harming Enemies. A Study of Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge
- BLUNDELL, M.W., 1993: "The Ideal of Athens in *Oedipus at Colonus*", en Sommerstein et al. (ed).
- BOEGEHOLD, A. y SCAFURO, A., (eds), 1994: *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore & Londres
- BOLLACK, J., 1986: "Né damné", *Théâtre public*, 70-71, pp.17-22
- BOLLACK, J., 1999: *La mort d'Antigone. La tragédie de Creon*, Paris

- BOOTH, W.C., 1986: *Retórica de la ironía*, Madrid
- BOULOGNE, J. (1988), “Ulysse: deux figures de la démocratie chez Sophocle”, *Revue de Philologie*, 62, pp. 99-107
- BOWRA, C.M., 1964: *Sophoclean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford
- BOWMAN, L., 1997: “Klytaimnestra’s Dream: Prophecy in Sophokles’ *Elektra*”, *Phoenix*, 131-151
- BRATMAN, R., 1987: *Intention, Plans, and Practical Reason*, N.Y.
- BRELICH, A., 1958: *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, edizioni dell’Ateneo, Roma
- BREMER, J.-M., 1969: *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam
- BRONCANO, F., 2001: “La educación sentimental. O de la difícil cohabitación de razones y emociones”, *Isegoría*, 25
- BRUNER, J., 2001: *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona
- BURKERT, W., 1991: *Oedipus, Oracles, and Meaning. From Sophocles to Umberto Eco (The Samuel James Stubbs Lectures Series)*, Toronto
- BURTON, R.W., 1980: *The Chorus in Sophocle’s Tragedies*, Oxford
- BUTTS, H.R., 1942: *The Glorification of Athens in Greek Drama*, Iowa Studies in Classical Philology, II, Ann Arbor
- BUXTON, R.G.A., 1984: “Sophocles”, *Greece and Rome New Surveys in the Classics*, 16, Oxford
- CALDWELL, R., 1974: “The Blindness of Oedipus”, *International Review of Psycho-Analysis*, 1, 207-218
- CAIRNS, D.L., 1993: *AIDOS. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford
- CALDER III V.M., 1968, “Sophocles’ Political Tragedy ‘Antigone’”, *Greek, Rome and Byzantine Studies*, 9, pp. 389-407
- CALVO MARTÍNEZ, T., 1994: “El pirronismo y la hermenéutica escéptica del pensamiento anterior a Pirrón”, en Marrades y S.Durá (eds)

- CALVO MARTÍNEZ, T., 1995: *De los sofistas a Platón: política y pensamiento*, Madrid
- CAMERON, A., 1968: *The Identity of Oedipus the King*, Nueva York
- CANFORA, L., 1989: *Il teatro Greco come fonte storica*, en *Una società premoderna. Lavoro, morale e scrittura in Grecia*, Bari, pp. 221-236
- CANFORA, L., 2004: *La Democracia. Historia de una ideología*, Madrid
- CANTARELLA, R. (1956), “Atene: la polis e il teatro”, *Dioniso*, 39, pp. 39-56
- CAPELLE, W., 1992: *Historia de la filosofía griega*, Madrid
- CARPENTER, T.H. y FARAONE, C.A.(eds), 1993: *Masks of Dionysus*, Ithaca & Londres
- CARROL, N., 1990: *The Philosophy of Horror or the Paradox of the Heart*, N.Y.
- CARTLEDGE, P.A., MILLET, P., TODD, S. (eds), 1990: *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge
- CARTLEDGE, P., 1997: “Deep plays: theatre as process in Greek civic life”, en Easterling (ed)
- CARTLEDGE, P.A., 1997b: *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford
- CASTORIADIS, 1996: “The Greek *polis* and the Creation of Democracy”, en Lilly (ed).
- CASTORIADIS, 2001: “Aeschylean Anthropogony and Sophocles Self-Creation of Anthropos”, en Arnason (ed), 138-154
- CERRI, G. (1976), *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milán
- CERRI, G., 1979: *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'Antigone di Sofocle e sulle Supplici di Euripide*, Nápoles
- CERRI, G., 1982: “Antigone, Creonte e l'idea di tirannide nell'Atene del V secolo (Alcune tesi di V. Di Benedetto)”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 39, (n.s.10), pp. 137-55
- CHAMPLIN, M., 1969: “Oedipus Tyrannus and the Problem of Knowledge”, *Classical Journal*, 64, 337-45
- CHANTRAINE, P., 1980: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris

- CIANI, M., 2001: *Sofocle, Anouhil, Brecht. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venecia
- CITTI, V. (1975/6), "Strutture e tensioni sociali nell' 'Antigone' di Sofocle", *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Classe di scienze morali, lettere ed arti, 134, pp. 477-501
- CITTI, V., 1984: "Edipo e Bupalò", en Uglione (ed)
- CLÉMENT, C., 1988: *Opera, or the Undoing of Women*, Michigan.
- CLIFFORD, W.K. y JAMES, W., 2003: *La voluntad de creer. Un debate sobre la ética de la creencia*, Madrid
- COHEN, R., 1961: *Atenas, una democracia. Desde su nacimiento hasta su muerte*, Barcelona
- COHEN, S., 1987: "Knowledge, Context and Social Standards", *Synthese*, 3-26
- CONACHER, D.J., 1997: "Sophocles' *Trachiniae*: Some Observations", *American Journal of Philology*, 118, 1, 21-34
- CONNOR, W.R., 1989: "City Dionysia and Athenian Democracy", *Classica et Mediaevalia*, 40, 7-32
- COOPER, J.M., 1986: *Reason and Human Good in Aristotle*, Hackett, Indianapolis
- COOPER, J.M., 1999: *Reason and Emotion*, Princeton
- CORSINI, E., (ed), 1986: *La Polis e il suo teatro*, Padua
- CRANE, G., 1990: "Ajax, the Unexpected, and the Deception Speech", *CPh*, 35, 2, págs. 89-101
- CREED, J.L., 1973: "Moral Values in Thucydides' Time", *CQ*, 23, 213-72
- CSAPO, E. y SLATER, W.J., 1995: *The context of Ancient Drama*, Ann Arbor
- DALMEN, M., 1989: "Actor and character in Greek tragedy", *Theatre Journal*, 41, 316-40
- DANTO, A., 1984: "Philosophy as/and/of Literature", *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 58, 5-20
- DAVIDSON, D., 1985: "Incoherence and Irrationality", *Dialectica*, 39, 4, 345-354
- DAVIDSON, D., 1986: "Deception and Divison" en Elster (ed)

- DAVIDSON, D., 1990: "Paradoxes of Irrationality" en P.K. Moser (ed), *Rationality in Action. Contemporary Approaches*, Cambridge
- DAVIDSON, D., 1998: "Who is Fooled?", en Dupuy (ed)
- DAVIDSON, J., 1989: "Homer and Sophocles' *Electra*," *BICS*, 35, 45-72
- DAVIDSON, J., 1999: "Sophocles, *Trachiniae* 100-101", *Athenaeum*, 87, 2, 533-539
- DAVIS, M., 1984: "Lichas' Lying Tale: Sophocles, *Trachiniae* 260ff", *CQ*, nuevas series, 34, 2, 480-3
- DAVIS, M., 1986: "Politics and Madness", en Euben (ed)
- DE WET, B.X., 1976: "The *Electra* of Sophocles – A Study in Social Values", *Acta Classica*, 19, pp. 37-48
- DEGANI, E (1979), "Democrazia ateniese e sviluppo del dramma antico", en Bianchi Bandinelli, R., *Storia e civiltà dei Greci*, I-X, Milán
- DELCOURT, M., 1938: *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, Liège-Paris
- DELCOURT, M., 1944: *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris
- DEMONT, P., 1993: "Autour du vers 899 de l'*Antigone* de Sophocles", Machin y Pernée (ed).
- DETIENNE, M. y VERNANT, J.P., 1988: *Las artimañas de la inteligencia*, Taurus, Madrid, trad. A.Piñero
- DETIENNE, M., 1981: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, trad. J.J.Herrera
- DI BENEDETTO, V., 1980: "Moduli di una nuova soggettività nell'*Antigone*", *Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe lettere e filosofia*, III, 10, 79-123
- DI BENEDETTO, V., 1983: *Sofocle*, Florencia
- DIANO, C., 1952: "Edipo figlio della *týche*. Commento ai vv. 1075-85 dell'*Edipore* di Sofocle, *Dioniso*, 15, 56-89
- DIANO, C., 1969: "Sfondo Sociale e politico della tragedia greca antica", *Dioniso*, 43, 119-36

- DOODS, E.R., 1960: "Moral and Politics in the *Oresteia*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 186, 19-31
- DODDS, E.R., 1973: *The Ancient Concept of Progress*, Oxford
- DODDS, E.R., 1999: *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, trad. M.Araujo
- DODDS, E.R., 2001: *Plato. Gorgias. Revised Text with Introduction and Commentary*, Oxford
- DONLAN, W., 1980: *The Aristocratic Ideal in Ancient Greece*, Kansas
- DOSMOD, S., 1999: "D'Antigone a Polyeucte. Famille e transgression", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, 424-434
- DOVER, K.J., 1974: *Greek Popular Morality in the Times of Plato and Aristotle*, L.A.
- DOVER, K.J., 1983: "The Portrayal of Moral Evaluation in Greek Poetry", *JHS*, 102, 35-48
- DUCHEMIN, J., 1968: *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris
- DUMÉZIL, G., 1999: *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*, Barcelona
- DUPONT, F., 2000 : "L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations », *Lallies*, 20, 2000, 145-50
- DUPONT, F., 2001: *L'Insignifiant tragique*, Paris
- DUPUY, J.-P., 1998: *Self-Deception and Paradoxes of Rationality*, Stanford
- EASTERLING, P., 1968: "Sophocles' *Trachiniai*", *BICS*, 15, 58-69
- EASTERLING, P., 1981: "The End of *The Trachiniai*", *ICS*, 64-81
- EASTERLING, P.E., 1984: "The tragic Homer", *BICS*, 31, 1-8
- EASTERLING, P.E., 1987: "Notes on Tragedy and Epic", en L.Rodley (ed), *Papers given at a Colloquium on Greek Drama in Honour of R.P.Winnington-Ingram* (Hell. Soc. Supp.15), Londres, 52-61
- EASTERLING, P.E., 1987b: "Women in Tragic Space", *BICS*, 34, 15-26
- EASTERLING, P.E., 1990: "Constructing Character in Greek Tragedy", en Pelling, C. (ed), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford
- EASTERLING, P.E.(ed), 1997: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge
- EASTERLING, P.E., 1998: "Un spectacle pour Dionysos", *Europe*, 6-23

- EHRENBERG, V., 1954: *Sophocles and Pericles*, Oxford
- ELLIOT SORUM, C., 1978: "Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 19, 1, 59-73
- ELSTER, J. (ed), 1986: *The Multiple Self*, N.Y.
- ELSTER, J., 1996: *Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las ciencias sociales*, Barcelona
- ELSTER, J., 1997: *Egonomics*, Barcelona
- ELSTER, J., 1998: "Emotions and Economic Theory", *Journal of Economic Literature*, 36, 47-74
- ELSTER, J., 2000: "Rationality, Economy and Society", en *The Cambridge Companion to Weber*, S.Turner (ed), Cambridge, 2000
- ELSTER, J., 2002: *Alquimias de la mente*, Barcelona
- ENCINAS, M.C., 2004: "La habilidad retórica en el *Áyax* de Sófocles. Los diferentes usos de *eugenes* y *aristos*", en Jiménez, alcalde y Caballero (eds), 361-74
- ESPOSITO, S., 1997: "The tirad Stasimon of Sophocles' *Trachiniae*", *Classical World*, 91, 1, 21-38
- EUBEN, J.P. (ed), 1986: *Greek Tragedy and Political Theory*, L.A. & Londres
- FARMER, M.S., 1998: "Sophocles' Ajax and Homer's Hector. Two soliloquies", *Illinois Classical Studies*, 23, 19-45
- FERNÁNDEZ URIEL, P., 1993: *Introducción a la Historia Antigua II. El mundo griego I*, Madrid
- FERNAU, J., 1992: *Una historia de los griegos*, Madrid
- FESTUGIÈRE, A.-J., 1986: *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona
- FINLEY, M.I., 1984: *Économie et société en Grèce ancienne*, Paris
- FINLEY, M.I., 1985: "The freedom of the Citizen in the Greek World", en *Economy and Society in Ancient Greece*, Londres
- FINLEY, M.I., 1988: "The Fith Century Athenian Empire: a Balance-Sheet", en *Imperialism in the Ancient World*, Garnsey, P.D.A. y Whittaker, C.R. (eds), Cambridge, 103-26.
- FINLEY, M.I., 1991: *El mundo de Odiseo*, F.C.E., México D.F., trad.M.Hernández

- FINLEY, M.I., 1997: *La democrazia degli antichi e dei moderni*, Roma-Bari, trad.G.di Benedetto y F.de Martino
- FISHER, N.R.E., 1992: *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster
- FLANAGAN, O., 1991: *Varieties of Moral Personality. Ethics and Psychological Realism*, Cambridge, Mass.
- FOLEY, H., 1993: “The Politics of Tragic Lamentation”, en Sommerstein et al. (ed).
- FOUCART, P. (1893), “Le poète Sophocle et l’oligarchie des Quatre Cents”, *Revue de Philologie*, 17, 1-10
- FOUCAULT, M., 1987 : « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-9
- FOUCAULT, M., 1995 : *La verdad y las formas de argumentación jurídica*, Barcelona
- FOXHALL, L. y LEWIS, A. (eds), 1996: *Greek Law and its Political Setting*, Oxford
- FRIJDA, N., 1993: “The Place of Appraisal in Emotion”, *Cognition and Emotion*, 7, 357-87.
- FUQUA, C., 1980: “Heroism, Heracles, and the *Trachiniaiæ*”, *Traditio*, 36, 1-81
- GARCÍA BERRIO, A., HUERTA CALVO, J., 1992: *Los géneros literarios: sistema e historia*
- GARCÍA GUAL, C., 1970: “El prestigio del zorro”, *Emérita*, 38, 417-431
- GARCÍA GUAL, C., 1992: “Teatro y sociedad en la Grecia clásica”, *Teoría*, 1, 5-16
- GARLAN, Y., 2000: “El militar”, en VERNANT, J.-P. (ed), *El hombre griego*, Madrid
- GARNER, R., 1987: *Law and Society in Classical Athens*, Londres & Sidney
- GARRIDO, M.A., 1988: “Género y canon literario” en Garrido, M.A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid
- GARRIDO, M.A., 2000: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid
- GARRISON, E.P., 1995: *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden y N.Y.

- GASSMAN, V., 2002: "Note per la messinscena dell'*Edipo Re* di Sofocle", *Dioniso. Annale della fondazione INDA*, 1, 108-111
- GASTALDI, S., 1987: "Lo *spondaios* aristotelico tra etica e politica", *Elenchos*, VIII, 1, 63-104
- GASTALDI, S., 1999: *Storia del pensiero politico antico*, Roma-Bari
- GASTI, H., 1992: "Sophocles' *Ajax*: The Military *Hybris*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 40, págs.81-93
- GELLIE, G.H., 1963: "Motivation in Sophocles", *Bulletin Institute of Classical Studies*, 11, 1-14
- GELLIE, G.H., 1972: *Sophocles. A reading*, Melbourne
- GELLRICH, M., 1988: *Tragedy and Theory: the Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton
- GENTILI, B. y CERRI, G., 1975: *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica*, Roma
- GENTILI, B. 1983: "Tragedia e comunicazione", *Dioniso*, 54, 227-40
- GENTILI, B., 1984: "L' *Edipo Re* tra mito e storia", en Uglione (ed)
- GENTILI, B., 1997: *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona
- GEORGIADIS, C., 1994: "Sophocles' *Oedipus the King*: Art and the Mystery of Human Existence", *Dialogue and Humanism*, 2-3, 41-64
- GHIRON-BISTAGNE, P., 1993: "Antigone ou l'amour imposible", en Machin y Pernée (ed), 1993
- GIGANTE, M., 1993: *Nomos Basileus*, Nápoles
- GIGANTE, M., 1987: *Dalla parte di Edipo. Lettura dell'Edipo Re*, *SCO*, 37, 61-96
- GIORGINI, G., 1993 : *La città e il tiranno*, Milán
- GLOTZ, G., 1904: *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris
- GNOLI, G., VERNANT, J.-P. (eds), 1982: *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-París
- GOFF, B. (ed), 1995: *History, Tragedy, Theory: dialogues on Athenian Drama*, Austin
- GOHEEN, R.F., 1951: *The Imagery of Sophocles' Antigone*, New Jersey
- GOLDHILL, S., 1984: "Exegesis: *Oedipus (R)ex*", *Arethusa*, 17, 2, 177-200

- GOLDHILL, S., 1986: *Reading Greek Tragedy*, Cambridge
- GOLDHILL, S., 1987: "The Great Dionysia and Civic Ideology", *Journal of Hellenic Studies*, 107, 58-76
- GOLDHILL, S., 1994a: "The Failure of Exemplarity", en I. de Jong, J.P.Sullivan (eds), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden, 51-73
- GOLDHILL, S., 1994b: "Representing Democracy: Women at the Great Dionysia", en Osborne y Horblower (eds), Oxford, 347-69
- GOLDHILL, S., 1997: "The Audience of Athenian tragedy", en Easterling (ed), 1997
- GOMÁ LANZÓN, J., 2003: *Imitación y experiencia*, Valencia
- GOMBRICH, E.H., HOCHBERG, J., BLACK, M., 1996: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona
- GOMBRICH, E.H., 1997: *Arte e ilusión*, Madrid
- GONZÁLEZ MARÍN, C., 2001: *De la mentira*, Madrid
- GOODMAN, N., 1976: *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianápolis/Cambridge
- GOODMAN, N., 1990: *Maneras de hacer mundos*, Madrid
- GOODMAN, N., 1995: *De la mente y otras materias*, Madrid
- GOULD, T., 1965: "The innocence of Oedipus: The philosophers on *Oedipus the King*", *Arion*, 4, 363-386
- GOULD, J., 1983: "Homeric Epic and the Tragic Moment", en Winniffrith, P. (ed), *Aspects of the Epic*, Londres
- GRAVES, R., 2001: *Los mitos griegos I y II*, Alianza, Madrid, trad. E.Gómez Parro
- GREEN, R., y HANDLEY, R., 1995: *Images of the Greek Theater*, Austin
- GREIMAS, A. y COURTÈS, J., 1976: "The Cognitive Dimension of Narrative Discourse", *New Literary History*, 7, primavera de 1976, 433-47
- GRENET, P.B., 1992: *Historia de la filosofía antigua*, Barcelona
- GRIFFIN, J., 1998: "The Social Function of Attic Tragedy", *Classical Quarterly*, 48, 39-61

- GRIFFIN, J., 1999: "Sophocles and the Democratic City", en Griffin (ed), *Sophocles Revisited. Essays in Honour of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 73-94
- GRIFFITH, R.D., 1993: "Oedipus Phramakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' 'Oedipus the King'", *Phoenix*, 47, 95-114
- GRIFFITH, R.D., 1996: *The Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles' Oedipus the King*, Montreal-Kingston
- GUTHRIE, W.D.C., 1994: *Historia de la filosofía griega III. Siglo V*, Madrid, trad. J.Rodríguez Feo
- HALL, E., 1989: *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition through Tragedy*, Oxford
- HALL, E., 1997: "The sociology of Athenian tragedy", en Easterling (ed), 1997
- HANSON, A.E., 1990: *Hoplites. The Classical Greek Battlefield Experience*, Londres & N.Y.
- HANSON, N., 1977: *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*, Madrid
- HAROLD, A., 1981: "Oedipus the King: A Hermeneutic Tragedy", *Philosophy and Literature*, 5, 2, 176-185
- HARRISON, A.R.W., 1968: *The Law of Athens*, vol.1: *The Family and Property*, Oxford
- HAUSMAN, C.R., 1966: "Sophocles and the Metaphysical Question of Tragedy", *Personalist*, 47, 509-519
- HAVELOCK, 1994: *Prefacio a Platón*, Madrid
- HAVELOCK, E.A., 1982: *The Literate Revolution and its Cultural Consequences*, Princeton
- HEIDEGGER, M., 1952-3: "La doctrina de la verdad según Platón" en *Cuadernos de Filosofía*, Fasc. VII, Años V-VI, Marzo 1952-Sep. 1952, Marzo 1953-Oct. 1953, nº: 10, 11 y 12
- HEIDEGGER, M., 1956: *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires
- HEIDEGGER, M., 2003: *Ser y tiempo*, Madrid
- HEINAMAN, R., 1995: *Aristotle and Moral Realism*, Boulder

- HEINRICH, A., 1993: "He has a God in Him: Humane and Divine in the Modern Perception of Dionysos", Faraone, C.A., Carpenter, T.H. (ed), Ithaca, 1993, 13-43
- HENDERSON, J.J., 1991: "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *TAPA*, 121, 133-47
- HERINGTON, J., 1985: *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley, 1985
- HESTER, D.A., 1980: "Deianeira's Deception Speech", *Antichthon*, 14, 1-8
- HESTER, D.A., 1971: "Sophocles the Unphilosophical: a Study in the Antigone", *Mnemosyne*, 4ª serie, 24, 11-59
- HÖLDERLING, J.C.F., 1980: *Sul tragico*, Milán
- HOLT, P., 1999: "Polis and tragedy in *Antigone*", *Mnemosyne*, 52, 6, 658-690
- HORNBLOWER, S. y OSBORNE, R. (eds), 1994: *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford
- HULL, R., 1993: "Hamartia and Heroic Nobility in *Oedipus Rex*", *Philosophy and Literature*, 17, 2, 286-294
- IERULLY, M., 1993: "A Community of Women? The Protagonist and Chorus in Sophocles' *Electra*", *Metis*, 8, 217-229
- IRIARTE, A., 1996: *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid
- IRIARTE, A., 1996: "Antígona",
<http://www.gipuzkuoakultura.net/ediciones/antiqua/iriart.rtf>
- IRIGOIN, J., 1993: "Les deux Electres et les deux *Electre*", en Machin y Pernée (eds)
- IRWIN, T., 1981: *Aristotle's First Principles*, Oxford
- IRWIN, T., 2000: *La ética de Platón*, México D.F., trad. de A.I. Stellino
- ISER, W., 1987: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid
- JAEGER, W., 2000: *Paidiea*, F.C.E., Madrid, trad. J.Xirau y V. Roces
- JAMES, W., *La imaginación literaria. Escritos de biografía y crítica*, Barcelona, 2000
- JONES, J. (ed), 1962: *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres
- JONES, P.V., et al., 1984: *The World of Athens*, Cambridge

- JOUANNA, J., 1993: "L'*Electre* de Sophocle, tragédie du retour", en Machin y Pernée (eds).
- JOUHANDAU, P., 1947: *Essai sur moi-même*, Paris
- JUDET DE LA COMBE, P., 1993: "Antigone, 361-364", en Machin y Pernée (ed)
- KATZ, M., 1994: "The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination", *Arethusa*, 27, 81-103
- KEKES, J., 1986: "Self-knowledge and Convention", *Philosophy*, 61, 313-329
- KEKES, J., 1988: "Objectivity and Horror in Morality", *Philology and Literature*, 12, 2, 159-178
- KEKES, J., 1990: "Moral Depth", *Philosophy*, 65, 439-453
- KERFERD, G.B., 1981: *The Sophistic Movement*, Cambridge
- KERMODE, F., 2000: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona
- KERTZER, D.I., 1983: "The Role of Ritual in Political Change", en Aronoff, M. J., *Political Anthropology: Culture and Political Change*, New Brunswick (N.J.)
- KIRKWOOD, G.M., 1958: *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca
- KIRKWOOD, G., 1965: "Homer and Sophocle's *Ajax*", en ANDERSON, J.M. (ed)
- KITTO, H.D., 1964: *Form and meaning in Drama*, Londres
- KITTO, H.D., 1966: *Poiesis: Structure and thought*, Berkeley
- KITTO, H.D., 1968: *Greek Tragedy*, Methuen & Coldt, Fakenham
- KLIMIS, S., 2003: *Archéologie du sujet tragique*, Paris
- KNAPP, c., 1916: "A point in the interpretation of the *Antigone* of Sophocles", *AJP*, 37, 300-16
- KNOX, B., 1957: *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Times*, New Haven
- KNOX, B., 1961: "The *Ajax* of Sophocles", *HSCP*, 65, págs. 1-37
- KNOX, B., 1964: *The Heroic Temper*, Berkeley
- KNOX, B., 1968: "Silent Reading in Antiquity", *GRBS* 9, 421-35
- KNOX, B., 1979: *World and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore-Londres

- KNOX, B., 1989: *Essays. Ancient and Modern*, Baltimore
- KONSTAN, D., 1993: "Shame in Ancient Greece", *Social Research*, 70, 4, 601-30
- KONSTAN, D., 1994: "Oedipus and his Parents: The Biological Family from Sophocles to Dryden", *Scholia*, 3, 3-23.
- KONSTAN, D., 1996: "Greek Friendship", *AJP*, 117, 71-94
- LACARRIÈRE, J., 1978: *Sophocle*, Paris
- LANE, W.J. y LANE, A.M., 1986, "Politics of *Antigone*", en Euben (ed)
- LANZA, D., 1977: *Il tiranno e il suo pubblico*, Turín
- LAKATOS, I., 1978: *The Methodology of Scientific Research Programmes*, Londres
- LAWRENCE, S.E., 1978: "The Dramatic Epistemology of Sophocles' *Trachiniae*", *Phoenix*, 32, 288-304
- LECLERC, M.C., 1996: "*Antigone*, l'introspection tragique", *Revue des études anciennes*, 98, 281-293
- LEFÈVRE, E., 1987: "Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' *Oidipus Tyrannos*", en *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, N.F., 13, 37-58
- LEINIEKS, V., 1982: *The Plays of Sophokles*, Holanda
- LESKY, A., 1966: *La tragedia griega*, Labor, Barcelona, Introducción de .Alsina, trad.J.Godó Costa
- LEVY, C.S., 1963: "Antigone's motives. A suggested interpretation", *Transactions of the American Philological Association*, 94, 137-144
- LÉVY, E., 1971: "La problème du pouvoir dans le théâtre de Sophocle", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, pp. 59-66
- LIDA, M.R., 1983: *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona
- LILLY, R. (ed), 1996: *The Ancients and the Moderns*, Indiana
- LINFORTH, I.M., 1961: "Antigone and Creon", *University of California Publications in Classical Philology*, 15, 183-260
- LINFORTH, I.M., 1963: "Electra's Day in the Tragedy of Sophocles", *University of California Publications in Classical Philology*, 19, 89-126

- LLEDÓ, E., 1992: *El surco del tiempo*, Barcelona
- LLEDÓ, E., 1994: *Memoria de la ética*, Madrid
- LLOYD, G.E.R., 1993: *Magic, Reason and Experience. Studies in the origins and development of Greek science*, Cambridge
- LLOYD-JONES, H., 1970: "Introduction", *Agamenón: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*, Prentice Hall
- LLOYD-JONES, H., 1971: *The Justice of Zeus*, L.A.
- LOMBARD, D.B., 1992: "The Suffering of Electra: Various Introductory Techniques adopted by Euripides and Sophocles", *Akroterion*, 37, 2, 46-60
- LONG, A.A., 1987: *La filosofía helenística: estoicos, epicúreos, escépticos*, Madrid
- LONGO, O., 1984: "Regalità, polis, incesto nell'Edipo tragico", en Uglione (ed)
- LONGO, O., 1988: "Theatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso*, 7-33
- LONGO, O., 1989: "La scena della città. Strutture architettoniche et spazi politici nel teatro greco", en *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, marzo 1988*, Florencia
- LONGO, O., 1990: "The Theater of the Polis", en WINKLER y ZEITLIN (eds), 1990
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.P., "Las mujeres en Sófocles", en De Martino, F. y Morenilla, C., *L'ordim de la llar*, Bari, 1379-392
- LORAUX, N., 1989: *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, trad. De R. Buenaventura
- LORAUX, N., 1993: *The Children of Athens. Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*, Princeton
- LORAUX, N., 1999: *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, París
- LUHMANN, N., 1996: *La confianza*, Barcelona
- MACDOWELL, 1976: "Hybris in Athens", *GR*, 23, 14-31
- MACHIN, A.- PERNEE, L. (ed), 1993: *Sophocle, le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10-12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence

- MACINTOSH, F., 1997: "Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions", en Easterling (ed), 1997.
- MACLAUGHLIN, B.P. y RORTY, A.O., 1988: *Perspectives of Self-Deception*, Berkeley
- MACLEOD, L., 2001: *Dolos & Dike in Sophocle's Elektra*, Leiden
- MARCH, J.R., 1992-3: "Sophocles' *Ajax*: The Death and Burial of a Hero", *BICS*, 38, págs.1-44
- MAS, S., 2003: *Ethos y Polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia clásica*, Madrid
- MASSIMILLA, G., 2001: "La peripecia nell'*Edipo Re* di Sofocle", *Studi italiani di Filología Classica*, 19, 167-174
- MARRADES, J. y SÁNCHEZ DURÁ, N., (eds), *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo*, Valencia
- MEIER, M., 1993: *The Political Art of Greek Tragedy*, Cambridge
- MELE, A., 1987: *Irrationality: an Essay on Akrasia, Self-Deception, and Self-Control*, N.Y.
- MELE, A., 1998: "Two Paradoxes of Self-Deception", en Dupuy (ed)
- MELE, A., 2001: *Self-Deception Unmasked*, Princeton
- MELTZER, G.S., 1992: "Subversive comedy in the *Antigones* of Sophocles and Anouilh", *Classical and Modern Literature*, 12, 4, 343-357
- MILLER, F.D., 1995: *Nature, Justice and Rights in Aristotle's Politics*, Oxford
- MORETTI, J.-Ch., 2001: *Théâtre et société dans la Grèce antique*, París
- MOSSÉ, C., 1971: *Histoire d'une démocratie : Athènes*, París
- MUGUERZA, J., 1986: "La obediencia al derecho y el imperativo de la disidencia (Una intrusión en un debate)", *Sistema*, 20, 27-40
- MUGUERZA, J., 1990: *Desde la perplejidad*, México
- MUGUERZA, J., 1998: "La alternativa de la disidencia (En torno a la fundamentación ética de los derechos humanos)" en *Ética, disenso y derechos humanos*, Madrid
- MURRAY, G., 1946: *Greek Studies*, Oxford

- MURRAY, G., 1966: *Euripides y su tiempo*, México y Buenos Aires
- MUSTI, D., 1995: *Demokratía. Origine di un'idea*, Roma-Bari
- NAGEL, E., 1991: *La estructura de la ciencia*, Barcelona
- NAGEL, T., 1996: *Una visión desde ningún lugar*, México D.F.
- NIETZSCHE, F., 1979: *El Anticristo*, Madrid
- NIETZSCHE, F., 1993: *Más allá del bien y del mal*, Madrid
- NILSSON, M.P., 1941: *Geschichte der griechischen Religion 1*, Munich
- NOCHIS, A., 1982: “Le sang et la loi dans l’*Antigone* de Sophocle”, *Revue Philosophique de la France et l'étranger*, 172, 205-215
- NUSSBAUM, M., 1990 : *Love's Knowledge*, N.Y.
- NUSSBAUM, M., 1995: *La fragilidad del bien*, Visor, Madrid, trad. A.Ballesteros
- OBER, J. y STRAUSS, B.S., 1990: “Drama, Political, Rhetoric”, en WINKLER y ZEITLIN (eds), 1990
- OBER, J., 1989: *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, N.J.
- OBER, J., 2002: *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics and Popular Rule*, N.J.
- O'BRIEN, J., 1978: *Guide to Sophocles' Antigone*, Carbondale, Ill.
- OSBORNE, R., 1985: “Law in Action in Classical Athens”, *JHS*, 105, 40-58
- OSBORNE, R., 1993: “Competitive Festivals and the Polis Context for Dramatic Festivals at Athens”, en Sommerstein et al. (1993), 21-37
- OSTWALD, M. (1955), “The Athenian Legislation against Tyranny and Subversion”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 86, 103-28
- OSTWALD, M., (1969), *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford
- OSTWALD, M., (1973), “Was there a Concept of *agraphos nómos* in Classical Greece?” en A.A.V.V., *Exegesis and Argument. Studies in Greek Philosophy presented to Gregory Vlastos*, Assen, pp. 77-104
- OSTWALD, M., 1992: “Athens as a Cultural Centre”, *The Cambridge Ancient History*, vol. V, Cambridge, 306-369

- OTTO, W.F., 1997: *Dioniso. Mito y culto*, Madrid
- PARCA, M., 1992: "Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*", *Illinois Classical Studies*, 17, 2, 175-192
- PADUANO, G., 1986: "Edipo Re: gli oracoli e la logica del tempo" en *Tai del Convegno Internazionale di Studi 'Edipo, il teatro greco e la cultura europea'*, Urbino, 15-19 novembre 1982, Roma, 99-111
- PARSONS, M.J., 2002: *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*, Barcelona
- PAZ, O., 1981: *Los hijos del limo*, Barcelona
- PAZ, O., 2000: *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona
- PEARS, D., 1984: *Motivated Irrationality*, Oxford
- PÉREZ JIMÉNEZ, A., ALCALDE MARTÍN, C. y CABALLERO, R. (eds), 2004: *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a.C.-2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de Mayo de 2003*, Málaga
- PÉREZ DE TUDELA, J., 2000: "Amenaza y escena: de la temporalidad", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 42, 39-44
- PERROTTA, G., 1963: *Sofocle*, Milán
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., 1946: *The Theatre of Dionisos in Athens*, Oxford
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. (2ª ed. revisada por J.Gould y D.M.Lewis), 1968: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. y WEBSTER, T.B.L., 1962: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford
- POHLENZ, M., 1956: *La liberté grecque, Nature et évolution d'un ideal de vie*, trad.fr.Payot, Paris
- POMEROY, S.B., 1999: *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Akal, Madrid
- PRITCHARD, D., 1993: "Antigone in Paris. The civic context of Athenian tragedy", *Ancient History*, 23, 1, 8-18

- PROPP, V., 1983: "Oedipus in the Light of Folklore", en Edmunds y Dundes (eds), *Oedipus: A Folklore Casebook*, Nueva York, 76-121
- PUCCI, P., 1988: "Reading the Riddles of *Oedipus Rex*", en Pucci, P., (ed), *Language and the Tragic Hero: Essays in Honor of G.M.Kirkwood*, 134-154
- PUTNAM, H., 1983: "Taking Rules Seriously: A Reply to Martha Nussbaum", *New Literary History*, 15, 1, 77-81
- REDFIELD, J.M., 1992: *La tragedia de Héctor*, Barcelona
- REINHARDT, K., 1991: *Sófocles*, Barcelona
- RENAN, E., 1925: *Averroès et l'averroïsme*, París
- RESCHER, N., 1993: *La racionalidad. Una indagación filosófica sobre la naturaleza y la justificación de la razón*, Madrid
- REVUELTA MEDIAVILLA, P., 2004: "Racionalidad en la confianza y confianza en la racionalidad", en Orsi, R. (ed), *El desencanto como promesa. Fundamentación, alcance y límites de la razón práctica*, Madrid
- REY, G., 1988: "Towards a Computational Account of Akrasia and Self-Deception", en MacLaughlin y Rorty (eds.)
- RICOEUR, P., 1970: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven y Londres
- RICOEUR, P., 1995-6: *Tiempo y narración*, Madrid
- RICOEUR, P., 1999: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid
- ROCCO, C., 2000: *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*, Barcelona
- RODRÍGUEZ ADRADOS, 1962: *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid
- RODRÍGUEZ ARADOS, 1980: *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid
- RODRIGUEZ ADRADOS, 1983, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid
- ROMILLY de, J., 1970: *La tragédie grecque*, Quadrige/Presses Universitaires de France, París
- ROMILLY, J.de, 1979 : *La douceur dans la pensée grecque*, París

- ROMILLY, J.de (ed), 1983: *Sophocle* (Fondation Hardt, “Entretiens sur l’antiquité classique”, 29 – Vandoeuvres-Genève, 23-28 août 1982), Paris
- ROMILLY, J.de, 1988 : *Les grandes sophistes à l’époque de Péricles*, Paris
- ROMILLY, J.de, 1989: *La Grèce Antique à la découverte de la liberté*, Paris
- ROMILLY, J.de, 1995: *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris
- ROMILLY, J.de, 1995b: *Alcibiade*, Paris
- ROMILLY, J.de, 2002: *La loi dans la pensée grecque*, Paris
- RORTY, R., 1996 : *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona
- ROSENMEYER, T.G., 1952: “The Wrath of Oedipus”, *Phoenix*, 6, 92-112
- ROSSELLINI, A., 1981: “Livelli del conoscere nelle *Trachinie* di Sofocle”, *Materiali e disucssioni per l’analisi di testi classici*, 7, 10-38
- RUIPÉREZ, M.S. y TOVAR, A., 1979 : *Historia de Grecia*, Barcelona
- RYZMAN, M., 1993: “Heracles’ Destructive Impulses: A Transgression of Natural Laws (Sophocles’ *Trachiniae*)”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 71, 1, 69-79
- SAÏD, S., 1978: *La faute tragique*, Paris
- SAÏD, S., 1987: “Travestis et travestissements dans les comédies d’Aristophane”, *Anthropologie et theatre antique*, Montpellier, 217-246
- SAÏD, S., 1993: “Couples fraternels chez Sophocle” en Machin y Pernée (eds)
- SAÏD, S., 1999: “Tragedy and Politics”, en Boedeker, D. y Raafalaub, K.A. (eds), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, Mass., 275-295
- SAÏD, S., TRÉDÉ, M. y LE BOULLUEC, A., 1997: *Histoire de la littérature grecque*, Presses Universitaires de France, Paris
- SASSI, M.M., 2001: *The Science of Man in Ancient Greece*, Chicago & Londres
- Ste. CROIX, G.M.E. de, 1954: “The Character of the Athenian Empire”, *Historia*, 3, 1-41
- Ste. CROIX, G.M.E. de, 1977: “Herodotus”, *Greece and Rome*, 2, 24, 130-48
- SANTIROCCO, M.S., 1980: “Justice in Sophocles’ *Antigone*”, *Philosophy and Literature*, 4, 180-198.
- SCARRY, E., 1985: *The Body in Pain*, N.Y.

- SCHEIN, S.L., 1984: *The Mortal Hero*, Berkeley
- SCHEIN, S.L., 1998: "Verbal Adjectives in Sophocles: Necessity and Morality", *Classical Philology*, 93, 4, 293-307
- SCHMIDT, A., 1988: "Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im sophokleischen *König ödipus*", en *Rheinisches Museum für Philologie*, 131, 8-30
- SCHOENTJES, P., 2003: *Poética de la ironía*, Madrid
- SCHWARTZ, J.D., 1986: "Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*", en Euben (ed)
- SCODEL, R., (ed), 1993: *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor
- SCOTT, M., 1995: "The Character of Deianeira in Sophocles' *Trachiniae* I. Her Attitude to her Marriage", *Acta Classica*, 38, 17-27
- SCOTT, M., 1997: "The Character of Deianeira in Sophocles' *Trachiniae* II", *Acta Classica*, 40, 33-48
- SEAFORD, 1984: "The bath of Agammenon", *CQ*, 34, 247-54
- SEAFORD, R., 1985: "The Destruction of Limitis in Sophokles' *Elektra*", *CQ*, Nuevas series, 35, 2, 315-323
- SEAFORD, R., 1994: *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford
- SELLARS, W., 1997: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge, Mass.
- SEGAL, C.P., 1964: "Sophocles' praise of man and the conflicts of the *Antigone*", en Woodard, T. (ed), *Sophocles. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, N.J
- SEGAL, C., 1980: *Tragedy and Civilization: an interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)
- SEGAL, C., 1982: "Tragédie, oralité, écriture", *Poétique*, 50, 131-154
- SEGAL, C., 1994: "Bride or Concubine? Iole and Heracles' Motives in the *Trachiniae*", *Illinois Classical Studies*, 19, 59-64
- SEGAL, C., 1995: *Sophocles' Tragical World*, Cambridge (Mass.)
- SEGAL, C., 2000: "El espectador y el oyente", en VERNANT (ed), *El hombre griego*, Madrid

- SEGAL, C., 2000b: "The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?", *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 151-171
- SEGAL, C., 2001: *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, N.Y.-Oxford
- SERRA, G., 1994: *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell' 'Edipo Re'*, Venecia
- SHEPPARD, J.T., 1918: "The Tragedy of *Electra*, According to Sophocles", *CQ*, 12, 80-88
- SHEPPARD, J.T., 1927a: "Electra: A Defence of Sophocles", *CR*, 41, 1, 2-9
- SHEPPARD, J.T., 1927b: "Electra Again", *CR*, 41, 5, 163-5
- SICHERL, M., 1977: *The tragic issue in Sophocles' Ajax*, Yale Classical Studies, 25, 67-98
- SILK, M.S., (ed), 1996: *Tragedy and the Tragic*, Oxford
- SNELL, B., 1969: *Eschilo e l'azione drammatica*, Lampugnani Nigri editore, Milán, trad. D.del Corno
- SOMMERSTEIN, A.H.S., HALLIWELL, S., HENDERSON, J. y ZIMMERMANN, B., eds, 1993: *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990*, Bari
- SONTAG, S., 2003: *Ante el dolor de los demás*, Madrid
- SORUM, C.E., 1982: "The Family in Sophocles' *Antigone* and *Electra*", *CW*, 75, 201-211
- SORUM, C.E., 1985: "Sophocles' Ajax in context", *CW*, 79, 361-377
- SOURVINOU-INWOOD, C., 1989: "Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles' *Antigone*", *JHS*, 134-48
- SOURVINOU-INWOOD, C., 1990: "Sophocles' Antigone as a 'Bad Woman'", en Dieteren y Kloek (eds.), *Writing Women into History*, Amsterdam
- SOURVINOU-INWOOD, C., 2002: *Tragedy and Greek Religion (Greek Studies. Interdisciplinary Approach)*, Oxford
- SPERBER, D. y WILSON, D., 1978: "Les ironies comme mentions", *Poétique*, 36, 398-412

- STALLYBRASS, P., WHITE, A., 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres
- STEIN, M.D., 1981: *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris
- STEINER, G., 1987: *Antígonas*, Gedisa, Madrid
- STEINER, J., 1985: "Turning a Blind Eye: The Cover up for Oedipus", *International Review of Psycho-analysis*, 12, 161-72
- STERN, A., 1972: "The two Kinds of Moral Responsibility", *Journal of the British Society of Phenomenology*, 3, 126-134
- STINTON, T.C.W., 1974: "Hamartia in Aristotle and in Greek Tragedy", *CQ*, 24, 221-254
- STRAUSS, B.S., 1985: "Ritual, Social Drama and Politics in Classical Athens", *AJAH*, 10, 67-83
- SYNODINOU, K., 1987: "Tecmesa in the *Ajax* of Sophocles. Amid Slavery a Moment of Liberation", *A & A*, 33, 99-107
- TAILLARDAT, J., 1982: "*Philotes, Pistis et Foedus*", *reg*, XCV, 1, 450-1, 1-14
- TAPLIN, O.P., 1973: "Apendice" en *The Stagecraft of Aeschylus*, 1973, Oxford
- TAPLIN, O.P., 1978: *Greek Tragedy in Action*, Berkeley
- TAPLIN, O.P. y WILSON, P.J., 1993: "The 'actiology' of Tragedy", *PCPS*, 39, 169-80
- TAYLOR, A.E., 1928: *A Commentary on Plato's Timeus*, Oxford
- THIEBAUT, C., 1992: *Los límites de la comunidad*, Madrid
- THIEBAUT, C., 1998: "Las intenciones de la ficción", Herrera, M. (ed), *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*, México D.F
- THIEBAUT, C., 1999: "La responsabilidad ante el futuro (y el futuro de las Humanidades)", *Eutopías*, 219/220, Valencia
- THIEBAUT, C., 2001: *De la tolerancia*, Madrid
- THIRLWALL, C., "On the Irony of Sophocles", *The Philological Museum*, 1833, II, 483-537
- THOMAS, R., 1992: *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge

- TSAPPA, L., 1998: "Antigone: A case of political remedy", *Classical and Modern Literature*, 18, 1, 17-33
- TURNER, V.W., 1974: *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, N.Y.
- UBERSFELD, A., 1982: *Lire le theatre*, Paris
- UGLIONE, R., 1984: *Atti delle giornate di studio su Edipo (Torino, 11-13 aprile 1983)*, Turín
- UGOLINI, G., 2000: *Sofocle e Atene. Vita política e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma
- UGOLINI, G., 1987: "L'Edipo sofócleo e il problema del conoceré", *Philologus*, 131, 19-31
- VALDECANTOS, A., 2001: "Emociones responsables", *Isegoría*, 25, PÁGINAS???
- VALDECANTOS, A., 2005: *La moral como anomalía*, texto inédito todavía
- VARA DONADO, J., 1996: *La técnica dramática de Sófocles*, Cáceres
- VEGETTI, M., 1967: "Teoria e esperienza nel metodo ippocratico", *Il pensiero*, 12, 66-84
- VEGETTI, M. (ed), 1983: *Oralità, Scrittura, Spettacolo*, Turin
- VEGETTI, M., 1996: "Iatromantis. Previsione e memoria nella Grecia antica", en Bettini, M. (ed), *I signori della memoria e dell'oblio. Figure della comunicazione nella cultura antica*, Florencia, 65-81
- VERNANT, J.-P., 1970: "Greek Tragedy: problems of interpretation" en Donato, W. y Macksey, R. (eds), *The Language of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*, Johns Hopkins Press, Baltimore y Londres, 289-95
- VERNANT, J.-P., 1974: "Parole et signes muets" en AAVV, *Divination et rationalité*, Paris, 9-25
- VERNANT, J.-P., 1982: "La belle mort et le cadavre outragé", en Gnoli y Vernant (eds), 45-76
- VERNANT, J.-P., 1992: *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona

- VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P., 1992: *La Grèce ancienne, 3. Mythes de passage et transgressions*, Paris
- VERNANT, J.-P. y VIDAL-NAQUET, P., 1989: *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol.II*, Taurus, Madrid, trad. A.Iriarte
- VERNANT, J.-P. y VIDAL-NAQUET, P., 2000: *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne. Tome I*, Paris
- VERNANT, J.-P. (ed), 2000b: *El hombre griego*, Madrid
- VERNANT, J.-P., 2001: *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona
- VICKERS, B., 1973: *Towards Greek Tragedy*, Londres
- VICKERS, M., 1995: "Heracles Lacedaemonious. The Political Dimensions of Sophocles' *Trachiniae* and Euripides' *Heracles*", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 21, 2, 41-69
- VIDAL-NAQUET, P., 1997: "Note sur la place et le statut des étrangers dans la tragédie athénienne", en *L'Etranger dans le monde grec, II*, Nancy, 290-311
- VIDAL-NAQUET, P., 2000: "Tragedia griega y política", *Archipiélago*, 42, 15-29
- VIDAL-NAQUET, P., 2002: *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris
- VOLPE, P., 2004: "La preghiera in Sofocle: l'addio alla vita di Aiace", Pérez Jiménez, Alcalde y Caballero
- WALCOT, P., 1976: *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff
- WALDOCK, A.J.A., 1996: *Sophocles the Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge
- WHITE, N., 2002: *Individual and Conflict in Greek Ethics*, Oxford
- WILES, D., 1999: *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge
- WILLIAMS, B., 1973:
- WILLIAMS, B., 1993: *Shame and Necessity*, Berkeley
- WILLIAMS, B., 1997: *La ética y los límites de la filosofía*, Caracas
- WILLIAMS, B., 2002: *Truth and Truthfulness. An Essay in Genealogy*, N.J.

- WIGGINS, D., 1985: "Weakness of will, commensurability, and the objects of deliberation and desire", en Rorty, A. (comp.), 1985: *Essays on Aristotle's Ethics*, Harvard University Press, Berkeley, págs. 241-265
- WINKLER, J.J., 1990: "The ephebes' song", en Winkler y Zeitlin (eds)
- WINKLER, J.J. y ZEITLIN, F., (eds), 1990: *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama and its Social Context*, Princeton
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., 1969: "Tragedy and Greek Archaic Thought", en ANDERSON, J.M. (ed)
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., 1980: *Sophocles, an Interpretation*, Cambridge
- WHITMAN, C.H., 1951: *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge Mass
- WOODARD, Th., "The Electra of Sophocles", en Woodard, Th. (ed), *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, N.J.
- WOLLHEIM, R., 1993: *On the Emotions*, New Haven
- WORMAN, N., 1999: "Odysseus *Panourgos*: The Liar's Style in Tragedy and Oratory", *Helios*, 26, 1, 35-68
- WYCHERLEY, R.E., 1962: *How the Greeks built their Cities*, Londres
- ZANKER, G., 1990: "Loyalty in the *Iliad*", *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6, 211-227
- ZANKER, G., 1992: "Sophocles' *Ajax* and Heroic Values of the *Iliad*", *CQ*, 42, 1, págs.20-25
- ZEITLIN, F.I., 1990: "Playing the Other: Theater, Teatricality, and the Feminine in Greek Drama" en Winkler y Zeitlin (eds)