

La tragedia griega y el estructuralismo

MARTA ZOLEZZI DE ROJAS

RESUMEN. La tragedia griega aparece a finales del siglo VI a.C. y, a diferencia del mito, se trata de una obra literaria escrita, elaborada por determinados autores que han ocupado un tiempo y un espacio dentro de esta cultura. Las modernas investigaciones la consideran como un género literario que contiene elementos sociales, estéticos y psicológicos, donde la tarea del estudioso es encontrar la forma en que estos elementos se articulan y combinan para dar lugar a la aparición de un nuevo hecho humano.

PALABRAS CLAVE: Tragedia griega, mito, polis, estructural.

ABSTRACT. The greek tragedy appears at the end of the VI century (b.c.), and in contrast to the myth is a written masterpiece composed by certain authors who occupied a time and space in this culture. Modern researchs consider it as a literary gender with social, aesthetic and psychological elements and the studios' work is to find the way in which this elements joint and combine in order to create a new human fact.

KEY WORDS: Greek tragedy, myth, polis, structural.

Introducción

A lo largo del tiempo la tragedia griega ha sido estudiada desde diversos enfoques filosóficos, filológicos o literarios. Los aportes de estas disciplinas a la comprensión de la tragedia han sido y seguirán siendo sumamente valiosos, pues constituyen el esfuerzo y conocimiento de destacados helenistas. Durante el siglo xx surgió una corriente filosófica y sobre todo antropológica que dio nuevas luces al estudio del mito y su interpretación en diferentes culturas, denominada estructuralismo. Los estudiosos helenistas y seguidores del estructuralismo¹ proponen un método de acercamiento a la tragedia que difiere de los anteriores en el sentido de realizar una aproximación a la obra que la considere como la expresión de una realidad social e histórica que contiene presupuestos, lenguaje y contenidos propios de una época determinada, donde tomando como referencia al mito se ingresa en los nuevos valores que la ciudad griega en su desenvolvimiento asume y presenta en el siglo v a.C.

La tragedia griega constituye un mensaje cargado de elementos de información que permiten revelar los secretos contenidos en ella. Este mensaje contiene una clave que es preciso descifrar a la luz del análisis que permitirá separar y a la vez reunir los elementos. El método estructuralista favorece el descubrimiento de esa clave escondida, en la medida en que se encuentra al fondo de la obra, pero a la vez la sostiene y fundamenta. El presente artículo pretende poner en evidencia esta labor del método estructuralista que lo aleja de otros tipos de análisis literarios, filológicos o filosóficos exclusivamente. Para este método comprender significa regresar a la estructura depositada en el interior de la obra y que se expresa a través del discurso.

Conceptualizaciones previas

La tragedia griega ha sido objeto de diversos estudios literarios, filosóficos y filológicos. Quizá quien la trató con mayor belleza ha sido Federico Nietzsche (1871) en su obra *El origen de la tragedia*.

Para Nietzsche, la evolución progresiva del arte es el resultado del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco. Denominaciones tomadas de los griegos para quienes Apolo y Dioniso son divinidades del arte, antagónicas en su origen y en sus fines. Uno se refiere al arte plástico (Apolo), el otro al arte sin formas, la música (Dioniso). Se trata de instintos diferentes, estimulándose a nuevas creaciones cada vez más logradas, revelaciones antagónicas que finalmente llegarán a su acoplamiento en el surgimiento de la gran obra que es la tragedia clásica griega.

Apolo, el dios «de todas las facultades creadoras de formas» es al mismo tiempo dios adivinador y dios del ensueño. «Apariencia radiante, divinidad de la luz; reina

1 Véase los trabajos de Vernant, J.P.; Detienne, M.; Vidal-Naquet, P.; entre otros.

también sobre la apariencia plena de belleza del mundo interior de la imaginación» (Nietzsche, 1951: 61). Si el hombre, ayudado por la luz radiante de Apolo, se comporta frente a la realidad del ensueño examinándola profundamente, logrará una interpretación y un ejercicio de vida.

Frente a este estado radiante se levanta el «estado dionisiaco, embriagador, exaltado, arrastrando en su ímpetu al individuo hasta sumergirlo en el olvido de sí mismo» (ibídem: 63). Dioniso representa la alianza del hombre con la naturaleza, la reconciliación de lo natural y lo humano. El problema se da en la dificultad para descubrir la naturaleza de este agregado misterioso del arte dionisiaco-apolíneo que constituye la tragedia.

El estudio que Nietzsche realizara sobre la música y el mito trágicos, manifiesta que éstos son en igual grado expresión de la facultad dionisiaca de un pueblo, pero ambos emanan de una esfera del arte que es apolínea porque iluminan «una región de armonías dichosas en las que se extinguen deliciosamente la disonancia y se desvanece la horrible imagen del mundo... a los ojos del apolíneo, el instinto dionisiaco se manifiesta como la fuerza artística primitiva y eterna que llama a la vida al mundo entero de la apariencia, en medio de la cual es necesaria una nueva ilusión transfiguradora, para retener en la vida el mundo animado de la individuación» (ibídem: 181).

El autor concluye que el verdadero fin del arte apolíneo es ayudar al hombre a soportar la disonancia de su vida, mediante una admirable ilusión que oculte su verdadera naturaleza bajo un velo de belleza. De esa manera, el hombre considera su existencia como digna de ser vivida y puede vivir el instante siguiente.

En los últimos años, serios investigadores del tema, helenistas de renombrado prestigio, insisten en la imposibilidad de analizar e interpretar la tragedia griega aislandola del contexto social e histórico en el que ha surgido y de las motivaciones psicológicas y estéticas que la han producido.

Así, Jean Pierre Vernant sitúa la aparición del género trágico a finales del siglo VI a.C. conservando una vigencia de cien años en la vida y el espíritu de la ciudad griega.

La tragedia hace permanente referencia al mito, que a pesar de pertenecer a tiempos remotos, aún está presente en las conciencias y los nuevos valores desarrollados en la ciudad griega. El héroe de la tragedia griega conserva los rasgos de la tradición mítica y heroica y al mismo tiempo es portador de los valores colectivos de una nueva democracia.

A diferencia de los mitos, las tragedias griegas son obras escritas, producciones literarias individualizadas en el tiempo y en el espacio. Para Vernant explicarse la tragedia griega consiste en considerar el sentido y la intención del drama representado; por ello, el análisis opera en dos planos derivados de la sociología, de la literatura y de la antropología histórica. «Nos esforzamos por aprehenderla en todas sus dimensiones, como fenómeno indisolublemente social, estético y psicológico. El problema no

estriba en acercar uno de estos aspectos a otro, sino en comprender cómo se articulan y combinan para constituir un hecho humano único, una misma invención que aparece en la historia bajo tres caras: como realidad social, con la institución de los concursos trágicos; como creación estética con el advenimiento de un nuevo género literario; como mutación psicológica, con el surgimiento de una conciencia y de un hombre trágicos, tres caras que definen un mismo objeto y que se deben a un mismo orden de explicaciones...» (Vernant y Vidal-Naquet, 2002: 13).

El momento histórico de la tragedia griega

La invención que es la tragedia griega se constituye desde las innovaciones que ella aportó en el plano artístico, en las instituciones sociales y la psicología humana. Como género trágico original —con reglas y características propias— instaaura en el sistema de las fiestas públicas de la ciudad un nuevo tipo de espectáculo, donde se manifiesta de manera original el ser íntimo del hombre.

Vernant prefiere, antes que preguntarse por los orígenes de la tragedia griega, interrogarse por sus antecedentes, aun cuando estos se sitúen en un plano muy distinto al del plano trágico. Es así como recuerda el uso de las máscaras en las mascaradas rituales donde se trata de un disfraz religioso, siendo su papel el de subrayar el rito.

En el caso de la tragedia la máscara porta un rol estético sirviendo para definir la distancia entre dos elementos de la escena trágica, opuestos pero al mismo tiempo solidarios: el coro es un personaje colectivo que en un principio no usaba máscara sino se presentaba disfrazado; por otro lado, está el personaje trágico representado por un actor profesional. El uso de la máscara lo individualizaba en relación con el grupo colectivo, anónimo del coro.

La técnica trágica: el coro y el héroe

Como se ha venido diciendo se manifiesta una polaridad entre el coro, ser colectivo y anónimo encargado de expresar con sus juicios las esperanzas, los sentimientos de los espectadores y el personaje individualizado cuya acción es parte principal del drama, el héroe del pasado, con una categoría social y religiosa definida que lo hace un ser excepcional. Su leyenda está contenida en la tradición heroica, en el pasado del espectador, no constituye el orden actual de la ciudad, pero está vivo en la religión cívica y en el culto a los héroes.

Entre el coro y el héroe se produce un diálogo, un debate que expresa la inquietud del primero por el destino del segundo. Como bien manifiesta Vernant, «el héroe ha dejado de ser un modelo, se ha convertido para él mismo y para los demás en un problema» (Vernant y Vidal-Naquet, op. cit: 19).

La legalidad

Louis Gernet (1971), analizando el vocabulario y estructuras de la obra trágica, señala que la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en proceso de elaboración.

La presencia de un vocabulario técnico legal en la tragedia evidencia afinidades entre sus temas y algunos casos que eran de competencia de los tribunales, instituciones recientes, basadas en nuevos valores que exigieron su fundación y funcionamiento.

Con ese vocabulario legal aún portador de incertidumbres, imprecisiones terminológicas, cambios de sentido, incoherencias, los trágicos supieron traducir los conflictos existentes con toda una tradición religiosa y una reflexión moral jurídicamente distinta pero aún no claramente delimitada.

Por ello en la tragedia el hombre vive en permanente debate, obligado a elecciones decisivas, un mundo donde los valores están cambiando, donde no existe la estabilidad, donde se crea el conflicto.

Cuestionamiento de los mitos heroicos

Existe una confrontación entre los mitos heroicos y los nuevos modos de pensamiento de la ciudad y la creación del derecho, confrontación dolorosa, donde se evidencia claramente las oposiciones, donde se experimenta el momento trágico.

Es de resaltar el interés de este tipo de investigación de la tragedia clásica griega por evidenciar el sentido trágico de la responsabilidad humana en el momento en que las acciones se convierten en objeto de reflexión, objeto de debate, aun cuando no son lo suficientemente autónomas para bastarse a sí mismas.

Por ello, en el enfoque y estudio de este género, el dominio propio de la tragedia está dado por la zona límite entre las acciones humanas y su articulación con las potencias divinas revelándose su verdadero sentido, un sentido desconocido muchas veces por quienes realizan las acciones y llevan sobre sus hombros la responsabilidad por ellas, sentido que va más allá de las posibilidades humanas y que por ello justamente se le huye y se le escapa.

La tragedia y el derecho

El género literario que representó la tragedia griega se puede comprender y analizar cuando se es consciente de que ella está inserta en determinados contextos mentales cuya significación guarda relación con el drama representado. Se trata de formas de expresión, de categorías intelectuales de pensamiento y de razonamiento, bajo las cuales se representan valores, emociones, creencias.

En este entendido es posible decir que el contexto se coloca por debajo del texto, y que el trabajo del investigador consiste en el desciframiento de ese subtexto en la tarea de descubrir lo que es esencial a la tragedia.

Esta labor se realiza mediante una metodología propuesta por los estudiosos de la estructura y que consiste en poner a la obra en situación y así ampliar la investigación «al conjunto de los condicionantes sociales y espirituales que suscitaron la aparición de la conciencia trágica» (Vernant, op. cit.: 25). El pensamiento se concentrará en la obra, en sus formas, su temática y los problemas que expresa. Es de resaltar que la tragedia tomó en préstamo muchos de los elementos jurídicos de la época en que se origina, hasta el punto de utilizar un lenguaje técnico-jurídico cuando se señala la presencia de crímenes de sangre, se identifican las competencias de los tribunales, se presentan juicios. Sin embargo, estos elementos jurídicos, sus esquemas de pensamiento y sus formas de expresión no se usan como en un tribunal, sino que en el juego de la tragedia, ésta confronta los valores de la sociedad problematizando sus normas y reglas hasta llegar a problematizar al hombre mismo. Como se puede observar, se trata de un cuestionamiento de la realidad antes que un reflejo de la misma, realidad problemática, desgarradora, en la cual los conflictos de valor se experimentan claramente. El mundo legendario, expresa Vernant, constituye para la ciudad un pasado lejano donde se definen los contrastes entre las tradiciones míticas y las nuevas formas de pensamiento jurídico y políticas, pero a la vez, un pasado lo suficientemente próximo para que las confrontaciones de valor se sientan dolorosamente.

En relación con el derecho, en Grecia no se tuvo la concepción de un derecho absoluto fundado sobre principios y reglas y organizado como un todo coherente. «Para ellos (los griegos) hay una especie de grados y superposiciones de derechos, algunos de los cuales se recortan entre sí o se encabalgan. Por un lado, el derecho consagra la autoridad de hecho y se apoya en la coacción de la que en cierto sentido no es más que la prolongación. Por otro, afecta lo religioso: cuestiona los poderes sagrados, el orden del mundo, la justicia de Zeus. Plantea también problemas morales que afectan a la mayor o menor responsabilidad de los agentes humanos» (ibídem: 34).

A continuación presentamos una de las obras insertas en la trilogía trágica de Esquilo, *Las Euménides*, donde se observa el uso de los recursos jurídicos que aparecen en este género literario.

Orestes es enjuiciado por haber dado muerte a su madre Clitemnestra, quien victimara cruelmente a su esposo Agamenón —padre del héroe de esta tragedia— secundada por su amante Egisto. En esta tercera parte de la trilogía se describe cómo Orestes es perseguido por las Euménides, diosas de la venganza y encargadas de castigar el parricidio, hasta que finalmente comparece en el juicio presidido por la diosa Atenea.

Según Vernant, cuando Esquilo presenta la fundación del tribunal humano, revela la integración de las Erinias en el nuevo orden de la ciudad. Sin embargo, no

desaparecen las contradicciones entre los dioses antiguos y los nuevos, entre el pasado heroico de las estirpes nobles y el estado de la Atenas democrática del siglo v. Si existe cierto equilibrio, éste se apoya sobre tensiones, sobre fuerzas contrarias que agudizan el conflicto, prevaleciendo siempre la ambigüedad que el autor trágico plasma en la obra, la persistencia de la ambivalencia.

Presentamos los versos donde se trasluce esta situación.

ATENEA

El caso es más grave de juzgar que cuantos imaginaron nunca los hombres. Tampoco me es lícito a mí conocer en una causa de muerte donde tan enconados se hallan los ánimos. Sobre todo, porque, bien que perpetrador de un crimen, tú has llegado a mi templo suplicante y purificado y sin ofenderle con tu presencia; y así he de acogerte en mi ciudad (Atenas) como a quien no tengo que hacer cargo alguno. Por otra parte, éstas (Euménides) no son blandas de condición que si salen vencidas en juicio no derramen después sobre esta tierra el veneno de sus corazones, que sería triste e incurable el daño. El trance es tal, que yo no podría sin ofensa ni retener aquí a entre ambas partes ni tampoco despedirlas. Mas ya que aquí llegaron las cosas, yo elegiré jueces del crimen, y los ligaré con juramento y constituiré tribunal que dure para siempre. Vosotros reunid los testimonios y pruebas que habéis de traer a la causa y todos los medios de defensa. Así que haya elegido los mejores de mis ciudadanos, con ellos vendré, y ellos sentenciarán en justicia sin apartarse un punto del juramento que prestaren.

CORO

Si vence la causa de este parricida, su crimen, nuevas leyes habrán trastornado bien pronto el orden del mundo. Todos los mortales se encontrarán sueltos y expeditos para lanzarse a igual atentado... Ya no perseguiré los delitos la cólera de estas Furias, que estaban siempre con atentos ojos sobre los hombres. Dejaremos correr todo crimen. Cada cual se quejará de las maldades de los suyos y buscará por todas partes el fin de sus penas o su alivio; pero no hallará remedio seguro, y en vano será que el afligido pida consuelo.

Vosotros, los heridos de la desgracia, no nos invoquéis más; no gritéis: ¡Oh justicia!; ¡Oh, trono de las Erinias! Así clamarán de aquí a poco los padres y las madres entre lastimeros gemidos que les arrancará su infortunio; pero cuando ya el templo de la Justicia se derrumba.

A veces es saludable el terror. Conviene que se asiente en el ánimo y que allí esté vigilante; que los remordimientos ayudan a aprender a bien vivir. ¿Pues qué ciudad ni qué mortal rendirá culto a la justicia, si se crían sin ningún temor en la bienandanza? (Esquilo. *Las Euménides*, 1966: 325-327).

Iniciado el juicio Atenea expresa:

ATENEA

Ciudadanos de Atenas, que vais a juzgar por primera vez en causa de sangre, mirad ahora la institución que yo fundo. En adelante subsistirá por siempre en el pueblo de Egeo este senado de jueces... Oíd mi consejo, ciudadanos que habéis de mirar por la república: no rindáis culto a la anarquía ni al despotismo; pero no desterréis de la ciudad todo temor, que sin temor no hay hombre justo. Mirad, pues, con temerosa y merecida reverencia la majestad de este senado porque así tengáis un baluarte defensor de vuestra ciudad y patria, lo cual no lo tiene pueblo en el mundo... Yo os doy un tribunal que nadie podrá cohechar: venerando, severo, guarda de esta ciudad, que velará por los que duermen (Esquilo, op. cit.: 332-333).

Los jueces humanos se pronuncian en su mayoría contra Orestes y solo es el voto de Atenea el que iguala los sufragios.

ATENEA

Me toca a mí dar mi voto la última. Este es mi voto que añadiré a los que haya a favor de Orestes. Yo no nací de madre y salvo el himeneo en lo demás amo con toda el alma todo lo varonil. Estoy por entero con la causa del padre. No ha de pesar más en mi ánimo la suerte de una mujer que mató a su marido, al dueño de la casa. Orestes vencerá, aun en igualdad de votos por ambas partes. Al punto, vaciad las urnas y contad los votos, jueces a quien está encomendado este cargo (ibídem: 334).

Esta igualdad de votos a favor y en contra evita la condena de Orestes, matricida y vengador de su padre. Como afirma Vernant, lo absuelve legalmente, por una convicción de procedimiento del crimen de asesinato pero no lo convierte en inocente ni lo justifica.

Se presenta un equilibrio mantenido entre la antigua justicia de las Erinias y la contraria de los nuevos dioses como en el caso de Apolo.

ATENEA (dirigiéndose a las Erinias)

... No habéis sido vencidas. Salió igual número de votos por ambas partes, con toda buena fe y no para tu afrenta. Pero había claros testimonios de la voluntad de Zeus; el mismo dios que pronunció el oráculo, salió por fiador de él. Bien que autor de su delito, Orestes no debía llevar pena... (ibídem: 336).

Una sentencia indecisa, únicamente, ha salido de las urnas. Atenea dice a las Erinias: *no estáis vencidas*.

Inmediatamente Atena proclama los honores que corresponden a las Erinias y afirma la necesidad de otorgar un puesto en la colectividad humana a las fuerzas siniestras que ellas encarnan. Pareciera que la amistad entre los ciudadanos de una comunidad armoniosa y la persuasión de los argumentos no bastan para dar tranquilidad a la ciudad. También se da la intervención de poderes de naturaleza distinta que ya no actúan por la influencia de la razón sino por la coacción y el temor.

De acuerdo a Vernant, Atena rechaza la anarquía y el despotismo estableciendo que el bien se sitúa entre dos extremos y que la ciudad descansa sobre el difícil acuerdo entre poderes contrarios que deben equilibrarse sin destruirse. El autor reconoce cómo en este desarrollo del drama Esquilo se acomoda a una tradición mítica y cultural conocida por los ciudadanos atenienses: la consagración del santuario de las Erinias en Atenas y que desde el Areópago partían las ovejas blancas y negras cuyo sacrificio a las Erinias borraban las máculas de la ciudad (Vernant, op. cit.: 29).

La tragedia *Las Suplicantes* de Esquilo ilustra asimismo los usos que del lenguaje jurídico hicieron los trágicos.

Argumento

Las hijas de Dánao expresan su aversión al matrimonio al que sus primos, hijos de su tío Egipto pretenden obligarlas. Para evitarlo huyen de Egipto para refugiarse en Argos, país de su abuela Io, quien amada de Zeus y perseguida por los celos de Hera, se había por fin asentado en Egipto, donde tuvo un hijo del dios Epafo, antepasado de los reyes de ese país. El monarca del lugar, informado de su llegada, viene a interrogarlas. Ellas le dan a conocer su origen y su parentesco con los Argivos y solicitan su protección.

CORO

... Huimos de los hijos de Egipto, por escapar a sus abominables, impías e incestuosas nupcias... perezcan asaltados por las olas embravecidas en deshecha borrasca de truenos, relámpagos y vientos, antes que hagan suyas a las hijas del hermano de su padre y profanen, con impía fuerza, lechos de que la ley los rechaza (Esquilo, *Las Suplicantes*, 1966: 159).

(dirigiéndose al rey) toma pues por aliado a la justicia y decreta como pide la piedad que se debe a los dioses (Esquilo, op. cit.: 172).

En esta tragedia el poeta introduce a su auditorio en el tema de la verdadera naturaleza de la autoridad y el poder. Se debate sobre la autoridad del marido ejercida sobre la esposa, se argumenta sobre la autoridad del jefe de Estado sobre sus conciudadanos, se trata sobre las relaciones entre la ciudad con el extranjero y las relaciones de los dioses y los mortales. En última instancia la cuestión es si el poder

y la autoridad descansan sobre un derecho entendido como el acuerdo mutuo o por el contrario por la fuerza de la dominación.

En esmerado análisis Vernant estudia la participación del rey, quien al tocar la noción de derecho, autoridad y poder (Kratos), emanados de éste, los asocia al señor (Kýrios), designando una autoridad legítima, el dominio ejercido con pleno derecho por el tutor sobre el que depende jurídicamente.

REY

Pero si los hijos de Egipto alegan derecho sobre ti por las leyes de su pueblo, a título de tus parientes más próximos, ¿quién querrá oponerse a su demanda? Preciso será que te eximas según las leyes de Egipto, probando que conforme a ellas no tienen sobre ti ninguna autoridad (ibídem: 172).

Para las danaides el mismo término Kratos está asociado a la violencia (vía). Designa la fuerza brutal la coacción violenta opuesta a la justicia y al derecho (Vernant, op. cit.: 34).

CORO

¡Jamás me vea yo en manos de esos hombres! Por huir de tan odioso himeneo me decidí a esta larga travesía y me puse a merced de las estrellas del cielo, que me guiaron. Toma, pues, por aliado a la Justicia, y decreta como pide la piedad que se debe a los dioses (loc. cit.).

El significado de la voluntad humana en la tragedia griega

En la vida actual la voluntad se entiende como el poder de elegir que el individuo tiene, decir sí o no frente a las cosas, los juicios, las personas. Comprometerse en una acción es decidir, convertirse en agente y sujeto responsable de los actos cometidos o de las causas de su acción.

Trasladando este concepto al contexto de la tragedia griega y de su época es posible comprobar la distancia entre nuestro modo de concebir la voluntad y la manera en que lo hicieron los griegos del siglo V a.C.

Jean Pierre Vernant (op. cit.) demuestra que en la lengua griega no existió palabra alguna que corresponda al uso actual del término. Para este autor, la voluntad no es un dato afín a la naturaleza humana, sino una construcción que se va haciendo a lo largo de la historia, tal como se ha venido construyendo el concepto del yo. De donde se desprende que proyectar sobre el hombre antiguo nuestra idea de voluntad llevaría a serios errores.

La tarea consiste en definir cómo a través de las diversas prácticas sociales de carácter religioso, político, estético y técnico se establecieron las relaciones entre el hombre y su entorno.

Al respecto se han abierto arduos debates entre importantes helenistas que describimos a continuación.

- a) Según A. Rivier (Revisión sobre lo «necesario» y la «necesidad» en Esquilo, 1968), entender al sujeto humano con plena responsabilidad y libertad significa dejar de lado las fuerzas suprahumanas propias del drama griego y que definitivamente le confieren el carácter trágico. Los poderes religiosos no actúan, únicamente, desde fuera del sujeto, sino en sus decisiones hasta llegar a coaccionar sus acciones. La deliberación que realiza el sujeto lo sitúa frente al problema sin poder elegir una opción u otra, puesto que ésta se produce por la necesidad impuesta por los dioses que orientan la balanza hacia un lado en la situación dramática. No se trata de elegir entre dos posibilidades, sino de constatar que solo existe un camino. No existe libertad de elección, sino reconocimiento de una necesidad de orden religioso sin posibilidad de sustraerse a ella y que lo fuerza a la decisión y lo provee de fuerza moral para desarrollar la acción.
- b) Lesky, A. (Heidelberg, 1961) adopta la teoría de la doble motivación. Las acciones humanas pueden interpretarse como efecto de una inspiración divina, pero también aparece la motivación humana. Estos dos planos, fusionados, evitarían una posible disociación. Esta interpretación favorece el papel desprendido del carácter del héroe. La necesidad se le impone, pero por un rasgo propio de su carácter la hace suya, toma decisiones y realiza acciones. En esta interpretación se encuentra una decisión, un margen de libre elección, desprendiéndose un grado de responsabilidad por los actos cometidos.
- c) Vernant, J.P. (2001) indaga en los estudios aristotélicos sobre filosofía moral (Ética a Nicómaco- Ética a Eudemo) en vistas a lograr una respuesta del acto voluntario en el héroe trágico. Así Aristóteles distinguiría las diferentes modalidades de la acción, desde el acto realizado —a pesar de uno mismo— por coacción exterior o ignorancia de lo que se hace, hasta el acto realizado con plena voluntad y conocimiento de causa tras la deliberación y la decisión. Para ello, afirma Vernant, el filósofo creó un nuevo concepto usando el término *proaíresis* para señalar el grado más alto de conciencia y de compromiso del sujeto en la acción. Este término contiene en el sistema filosófico moral aristotélico un valor técnico preciso. Sería la acción bajo la forma de decisión que se puede apoyar en un deseo, pero un deseo razonable, penetrado de inteligencia y orientado hacia un objeto práctico que el pensamiento ya ha presentado al alma como un bien. La *proaíresis* implica un proceso previo de deliberación que lleva a la elección expresada en un juicio que desemboca directamente en la acción, sin embargo no constituye un poder independiente de los dos únicos tipos de facultades que actúan, según Aristóteles en la acción moral dado que por un lado está la parte apetitiva del alma y por otro el intelecto, el *noús*, en su función práctica. Es oportuno aclarar que en relación con la *proaíresis* su opción no se realiza entre el bien y el mal, sino en la deliberación, es decir, la cadena de juicios por los que la razón

concluye que determinados medios prácticos pueden conducir a la realización de las acciones, en otras palabras, las condiciones concretas de la realización del deseo. Es la necesidad de la deliberación, a la que recurre el espíritu en el proceso de decisión.

Es importante anotar como Vernant advierte que Aristóteles cuando teoriza sobre la acción moral no se refiere a una libertad psicológica ni para demostrarla o refutarla, puesto que sobre esta libertad no trata en ningún momento, dado que ni en el pensador, ni en la lengua de su época existe palabra alguna referida a lo que hoy conocemos como libre arbitrio. La noción de un libre poder de decisión sigue siendo extraña a su pensamiento, no tiene cabida en su problemática de la acción responsable, ya se trate de la acción deliberada o del acto realizado simplemente de grado. Es recién con los latinos que en la filosofía se hablará del *liberum arbitrium* (libre arbitrio).

Del análisis anterior, se puede observar la diferencia considerable entre la concepción griega del agente frente a la concepción moderna. Por lo tanto es posible distinguir las orientaciones de la ética griega y de la conciencia moral actual. Vernant expresa, muy acertadamente, cómo se establece la ausencia en el plano psicológico de una categoría elaborada de la voluntad y por consiguiente del término asociado a la acción voluntaria. Hace mención al carácter intelectualista que se encuentra en el vocabulario griego de la acción. En la lengua y mentalidad griegas las nociones de conocimiento y acción son solidarias. Platón pone en boca de Sócrates la siguiente afirmación: «obrar mal es una ignorancia, un defecto de conocimiento».

Todavía estas afirmaciones contienen las concepciones más antiguas de la falta atestiguadas en un estado de sociedad prejurídico anterior al régimen de la ciudad. No es posible entender la acción humana tal como lo haríamos actualmente porque en el error sentido como un ataque al orden religioso subyace un poder nefasto que trasciende al agente humano.

- d) Para Louis Gernet (Investigaciones sobre el desarrollo del pensamiento jurídico y moral en Grecia: 1971), la falta, *hamártema*, aparece en conjunto bajo la forma de un error del espíritu, de una mácula religiosa, de un desfallecimiento moral. Por consiguiente, errar es el extravío de la inteligencia, de la ceguera que entraña el fracaso. La *hamartía* (yerro) es una enfermedad mental, el hombre delira, ha perdido el sentido. La locura (*Erinýs*) se apodera del interior del individuo, penetrándole con una fuerza religiosa, metafísica. Se identifica con él, pero —más aún— lo supera, porque la mancha del crimen se extiende a su estirpe, a sus parientes, hasta —a veces— a una ciudad, a un territorio.

El castigo irá pasando a lo largo de generaciones sucesivas. No es el individuo, en cuanto tal, el causante del delito. El delito existe fuera de él, el delito es objetivo.

De los análisis precedentes se puede observar cómo la tragedia griega expresa un estado muy particular de las categorías estudiadas: voluntad, acción, sujeto que la ejecuta. De lo cual resulta un enfoque muy propio de la voluntad en el hombre antiguo clásico, y del estatuto trágico del héroe en el drama.

Es en la obra de Esquilo, *Agamenón*, donde se aprecia más claramente esta situación. El drama pertenece a la trilogía trágica denominada La Orestíada que incluye las Coéforas, las Euménides y el drama ya citado.

Argumento

La primera pieza, *Agamenón*, tiene por tema el asesinato del héroe por su mujer Clitemnestra, ayudada por su amante Egisto. Agamenón retorna de Troya, como vencedor, luego de la toma y destrucción de la ciudad. La partida de los griegos hacia Troya tenía este propósito que se relata en el drama, recordándose como la diosa Artemisa, antes de la partida, envió un presagio a la vez venturoso y desfavorable, pues ella concedería a los griegos vientos favorables a la salida de los navíos a cambio del sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra. La muerte de Ifigenia es vengada por su madre asesinando a su esposo y a la cautiva troyana Casandra.

Iniciada la obra el Coro recuerda cómo el adivino Calcante revela la voluntad y la orden de Artemisa de sacrificar a Ifigenia. Agamenón decide hacerlo llevado por el peso de una doble coacción que se le impone como una necesidad objetiva. Resulta imposible sustraerse a la orden de la diosa, así como abandonar una alianza guerrera cuya meta —la destrucción de Troya— «es conforme con las exigencias de Zeus Xenios» (Vernant, op. cit.: 66).

CORO

El vulnerable caudillo de la armada aquea, que jamás se alzó contra adivino alguno, cede resignado al viento de las desdichas que le amagan. Cuando he aquí que la imposibilidad de navegar viene a poner en consternación al ejército aqueo, retenido enfrente de Calcis, en las tempestuosas costas de Aulis, cuyas aguas turbulentas amenazan aniquilar las naves. Soplan los vientos del Estrimonio; los vientos que traen la arribada funesta, y el hambre, y el ningún abrigo contra el inminente naufragio, y la dispersión de los navegantes; vientos que no perdonan ni cascos ni jarcias; que alargan crueles la hora de la partida, y a la sazón secan y consumen la flor de los Argivos. Entonces el adivino, anunciando la voluntad de Artemis, reveló a los caudillos un remedio más terrible que la tempestad misma, y tal, que al oírle los Atridas hirieron la tierra con sus cetros y no pudieron contener las lágrimas.- ¡Desdicha fiera no obedecer, exclamó el augusto príncipe dando una gran voz; pero fiera desdicha también inmolar a mi hija, alegría de mi casa, y que las manos de un padre se manchen con la sangre de una tierna virgen, derramada sobre el ara de Artemis! ¿Cuál de estos dos

caminos estará libre de males? ¿Cómo ser yo desertor de la armada? ¿Cómo separarme de esta empresa? Pues que es justo que ellos deseen con ansia el sacrificio de esta sangre virginal, que ha de calmar los vientos... ¡sea para bien!

Pero una vez que siente sobre sí el yugo de la necesidad, que trastorna su mente y le inspira una nueva resolución cruel, criminal e impía, múdase su ánimo y arrojase a la más bárbara hazaña que imaginarse puede. ¡Que así hace temerarios a los mortales la locura funesta, consejera de ignominias y primera fuente de todos nuestros males! Atrevióse, pues, a ser el sacrificador de su hija a favor de una guerra que iba a vengar la afrenta de una mujer y por primera víctima propiciatoria de la armada.

(Esquilo: *Agamenón*, pp. 208-210).

Por un lado la necesidad de la acción, sujeción que no deja al rey, ningún margen de iniciativa, pero por otro, a pesar de esa situación que pesa sobre él como una fatalidad, está esa muerte no solo aceptada, sino también apasionadamente deseada por Agamenón, que se hace responsable de ella. Según Vernant, «... lo que Agamenón está obligado a ejecutar bajo el yugo de la necesidad, es también lo que desea con toda su alma, si a ese precio debe resultar vencedor... un deseo íntimo que le posee de realizar cuanto pueda para abrirla ruta a su ejército» (ibíd.). Así lo expresa el Coro: «Pues es justo desear con ansia el sacrificio de esa sangre virginal que ha de calmar los vientos» (Esquilo, op. cit.).

La violencia de la pasión ejercida en el espíritu del Rey lo lleva a la ejecución del sacrificio: «... mudase su ánimo y arrojase a la más bárbara hazaña que imaginarse puede» (ibídem).

Asimismo, el Coro señala: «... el vulnerable caudillo de la armada aquea que jamás se alzó contra adivino alguno, cae resignado al viento de las desdichas que le amagan» (ibídem).

Agamenón no critica a su adivino, solamente cumple con el oráculo, no cuestiona su carácter monstruoso, revelándose que para el Rey la vida de Ifigenia vale menos que el mando de la expedición guerrera que está a punto de asumir.

Para Vernant, desde el punto de vista de los dioses, esta guerra está plenamente justificada, mientras que para los griegos es su propio deseo de cólera y venganza que los guía. Dos planos de la tragedia: lo divino y lo humano, algunas veces unidos, otras veces opuestos.

Vidal-Naquet, J. (2002: 143) analiza cómo se anuncia, aunque de una manera abstracta, la venganza taimada de Clitemnestra sobre el Rey en el verso siguiente:

CORO

El rencor esperará en vela dentro del hogar, envuelto en el manto de la astucia y siempre acompañado por el pensamiento de vengar a una hija, y al fin un día se alzarará otra vez terrible (Esquilo: *Agamenón*).

La maldición que pesa sobre la estirpe de los Atridas desde la muerte de niños inocentes pesa sobre el Rey y es exigida por la Erinia de la raza, y es deseada por Zeus. Pero quien la prepara, decide y ejecuta es la esposa del Rey, Clitemnestra. Esquilo muestra cómo el temperamento y carácter de la reina se inscriben en esta línea de la venganza.

Más que la invocación a Zeus o a las Erinias, es el odio a Agamenón, la pasión por el amante, la voluntad de poder la que la decide a obrar. Sin embargo, Clitemnestra responsable por el crimen que acaba de cometer invoca al violento genio vengador, expresándose claramente la antigua concepción religiosa de la falta y el castigo. La reina se enmascara detrás de un poder demoníaco que la sobrepasa y del que no puede evadirse.

CLITEMNESTRA (al coro)

Tú piensas que es mía esta obra. Pero entonces no digas que yo soy la esposa de Agamenón. Aquel antiguo y fiero espíritu de venganza que aderezó el cruel festín de Atreo, ese es quien, tomando la aparición de la mujer del que ahí yace, vengó en un hombre el sacrificio de dos niños.
(Esquilo, op. cit.: 249).

La Erinia de la raza, el extravío criminal propio de la estirpe de los Atridas volvía manifestando su poder siniestro en las decisiones y pasiones humanas, donde se encuentran también los designios de los dioses. Para Vernant, la decisión hecha por el personaje mismo simultáneamente a la del más allá divino define la constante tensión entre dos polos opuestos que expresan la naturaleza de la acción trágica. Una constante es la intervención de las potencias sobrenaturales en la vida humana. La demencia que nubla el espíritu al lado de la decisión, la potencia religiosa enviada por los dioses a los mortales con el fin de perderlos.

CORO

¡Oh, espíritu de maldición que te señoreaste de esta casa y de los dos hijos de Tántalo! El alma de sus mujeres, igual en fiereza a la de sus hombres, te ha dado otra victoria con que me oprimes y me desgarras el corazón. ¡Como cuervo carnicero, está esa mujer junto al cadáver y se gloria de celebrar su triunfo!

CLITEMNESTRA

Ahora sí que vas bien en tus juicios; ahora que has mentado al invencible espíritu de maldición de esta raza. Él alimenta en nuestras entrañas esta sed de sangre codiciosa. No se ha cerrado la antigua herida, cuando nueva sangre está corriendo ya.

CORO

¡Verdad dices al confirmar mis razones! ¡Formidable espíritu de odios el que en esta casa hace su habitación! ¡Ay, ay! ¡Fieros males, engendrados por un destino cruel, que nunca se sacia! ¡Permisión es de Zeus, causa suma y hacedor de todas las cosas! Pues ¿qué sucederá entre los mortales en que Zeus no medie? ¿Qué habrá de todos estos crímenes que no esté decretado por los dioses? ¡Oh, rey; oh rey! ¿Cómo te lloraré yo? ¿Cómo significarte el amor de mi pecho? Ahí yaces en esa tela de araña donde rendiste la vida con impía muerte. ¡Ay de mí! ¡Y en qué lecho tan innoble para un hombre libre te acabó mano alevé con hierro de dos filos! (ibídem: 248-249).

Carácter y poder divino fundamentan la decisión en el drama de Esquilo. El origen de la acción se encuentra en el hombre pero también fuera de él. El personaje del drama aparece algunas veces como agente de sus actos, otras está inmerso por una fuerza que lo sobrepasa, arrastrándolo al crimen. «... causalidad humana y causalidad divina: aunque se mezclan de esta forma en la obra trágica, no por ello se confunden. Los dos son planos distintos, en algunas ocasiones opuestos. Pero incluso cuando el contraste aparece más deliberadamente subrayado por el poeta, no se trata de dos categorías excluyentes, entre las que podrían distribuirse sus actos, según el grado de iniciativa del personaje, sino dos aspectos, contrarios e indisociables, que presentan, en función de la perspectiva que se adopte, las mismas acciones» (Vernant, op. cit.: 71). No es posible olvidar que la tragedia pertenece a un momento histórico estrictamente localizado en el tiempo (siglo v a.C.) que se caracteriza por los cambios, rupturas con el pasado anterior, pero donde aún se conservan continuidades. Se produce una confrontación entre lo antiguo y nuevo, entre las formas legendarias y religiosas y las nuevas concepciones más acordes con el derecho y la práctica política. El hombre trágico, dentro de este contexto, está comprometido con la acción, pero todavía no es por él mismo el centro de la acción y la causa productora. La acción transcurre en un orden temporal sobre el que no tiene poder, antes bien, lo sufre pasivamente, «sus actos se le escapan, lo sobrepasan».

Es muy sugerente la percepción de Vernant sobre el hombre del siglo v: «El individuo se ha afirmado, en su particularidad, como sujeto de derecho; la intención del agente se reconoce ya como un elemento fundamental de la responsabilidad; por su participación en una vida política donde se toman las decisiones —al término de un debate abierto, de carácter positivo y profano— cada ciudadano comienza a tomar conciencia de sí como agente responsable de la conducción de los asuntos, más o menos dueño de orientar por su juicio e inteligencia el curso incierto de los acontecimientos. Pero ni el individuo ni su vida interior han adquirido suficiente consistencia y autonomía como para constituir al sujeto en centro de decisión del que emanarían sus actos. Separado de sus raíces familiares, cívicas, religiosas, el individuo no es ya nada: no se reencuentra solo, cesa de existir (ibídem: 75-76).

La tragedia de Esquilo representa a este ser que sufre la influencia de los dioses, porque de otra manera la acción humana es únicamente ilusión. La fuerza de la realización la tiene la divinidad, el hombre revela su indigencia frente a los acontecimientos que son determinados en gran parte por los dioses.

Edipo Rey: Ambigüedad e inversión en la tragedia griega

La tragedia *Edipo Rey* de Sófocles pertenece al denominado Ciclo Tebano, junto con *Edipo en Colono* y *Antígona*. Están inspiradas en las leyendas de los reyes de Tebas, motivo por el cual, antes de ingresar a la tragedia en sí, pasaremos a explicar los antecedentes de los personajes que rodean el argumento de la obra según Apolodoro (1993, Libro III, 7, 8).

Layo, Rey de Tebas casó con Yocasta; aunque el dios le había advertido por un oráculo que no engendrara hijos, pues el ser que engendrarse habría de ser el asesino de su padre, hallándose ebrio hizo el amor con su mujer. Después de perforar con fíbulas sus tobillos, entregó el recién nacido a un pastor para que lo abandonara. Este lo dejó en el Citerón, pero unos pastores de Pólipo, rey de Corinto, encontraron a la criatura y la llevaron junto a Peribea, su esposa. Ella lo adoptó y lo hizo pasar por suyo y, una vez curados sus tobillos, le llamó Edipo, poniéndole este nombre por tener hinchados los pies. Cuando el niño se hizo hombre, como superaba a los de su edad en vigor, por envidia lo tacharon de ilegítimo; aunque interrogó a Peribea no consiguió saber nada; por tanto se dirigió a Delfos para informarse acerca de sus verdaderos padres. El dios le dijo que no regresara a su patria, pues asesinaría a su padre y se uniría a su madre. Oído esto, creyendo ser hijo de quienes se decía, abandonó Corinto, pero cuando viajaba en un carro a través de Fócida se topó en un camino estrecho con Layo que también iba en un carro. Al ordenarle Polifontes, que era un heraldo de Layo, que se apartara y como éste, ante su desobediencia y demora matara a uno de sus caballos, Edipo, encolerizado, dio muerte a Polifontes y a Layo y se encaminó a Tebas. A Layo le dio sepultura Damasítrato, el rey de Platea, y Creonte, el hijo de Meneceo, ocupó el trono. Durante su reinado una gran calamidad se abatió sobre Tebas, pues Hera envió a la Esfinge, hija de Equidna y Tifón, que tenía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y alas de pájaro. Conocedora por las Musas de un enigma, se había aposentado en el monte Ficio y se lo planteaba a los tebanos. Este era el enigma: ¿Cuál es el ser que con una sola voz tiene cuatro patas, dos patas y tres patas? Como los tebanos poseían un oráculo, según el cual se verían libres de la Esfinge cuando resolvieran el enigma, se reunían a menudo y trataban de averiguar qué era lo que decía, pero al no descubrirlo, la Esfinge se apoderaba de uno de ellos y lo devoraba. Habiendo perecido muchos, y en último lugar, el hijo de Creonte, este proclamó que concedería el reino y la esposa de Layo al que resolviese el enigma. Edipo lo resolvió en cuanto lo oyó diciendo que el enigma planteado por

la Esfinge era el hombre, pues cuando es una criatura es cuadrúpedo, ya que avanza con las cuatro extremidades, en su madurez es bípedo y de anciano utiliza una tercera pierna, el bastón. Entonces, la Esfinge se precipitó desde lo alto de la Acrópolis, mientras que Edipo obtuvo el reino, se casó con su madre, sin reconocerla y tuvo de ella hijos, Eteocles y Polinices, e hijas, Ismene y Antígona... (Apolodoro, 1993, Libro III. 7, 8).

La obra se inicia, cuando una terrible peste y esterilidad amenaza con acabar con el reino Tebano. El pueblo acude a pedir el amparo de los dioses y de su rey, Edipo, acompañado de su sacerdote.

SACERDOTE

Tú, que recién llegado a la ciudad de Cadmo nos redimiste del tributo que pagábamos a la terrible Esfinge, y esto sin haberte enterado nosotros de nada, ni haberte dado ninguna instrucción, sino que solo, con el auxilio divino —así se dice y se cree—, tú fuiste nuestro libertador. Ahora, pues, ¡oh poderosísimo Edipo!, vueltos a ti nuestros ojos, te suplicamos todos que busques remedio a nuestra desgracia, ya sea que hayas oído la voz de algún dios, ya que te hayas aconsejado de algún mortal; porque sé que casi siempre en los consejos de los hombres de experiencia está el buen éxito de las empresas.

¡Ea! ¡Oh mortal excelentísimo!, salva nuestra ciudad. ¡Anda!, y recibe nuestras bendiciones; y ya que esta tierra te proclama su salvador por tu anterior providencia, que no tengamos que olvidarnos de tu primer beneficio, si después de habernos levantado caemos de nuevo en el abismo. Con los mismos felices auspicios con que entonces nos proporcionaste la bienandanza, dánosla ahora.

Siendo soberano de esta tierra, mejor es que la gobiernes bien poblada como ahora está, que no que reines en un desierto; porque de nada sirve una fortaleza o una nave sin soldados o marinos que la gobiernen. (Sófocles: *Edipo Rey*, 485-486).

Ante esta demanda Edipo responde que ya ha tomado las primeras medidas enviando a su cuñado Creonte al templo de Delfos para que se informe, según la respuesta del dios, de los votos o sacrificios que se deban hacer para salvar la ciudad.

Creonte narra la respuesta del dios: «El Rey Apolo ordena de un modo claro que expulsemos de esta tierra al miasma que en ella se está alimentando, y que no aguantemos más un mal que es incurable... desterrando al culpable o purgando con su muerte el asesinato cuya sangre impurifica la ciudad». (Sófocles, op. cit.: 488).

Edipo indaga por la persona asesinada, a lo que se le contesta que fue el rey Layo, y que nunca se conocieron las circunstancias del homicidio debido a las tribulaciones que la ciudad pasaba por los enigmas de la Esfinge: «La Esfinge con sus enigmas, que obligándonos a pensar en el remedio de los males presentes nos hizo olvidar un crimen tan misterioso», expresa Creonte. (ibídem: 490).

Al transcurrir el drama, se puede observar cómo Edipo, siendo el rey, es hombre que percibe la importancia de cumplir con sus súbditos. De voluntad obstinada por desenmascarar al culpable, su inteligencia y buen juicio no descansará hasta hallarlo y conocer toda la verdad oculta en los acontecimientos.

EDIPO

Pues yo procuraré indagarlo desde su origen. Muy justamente Apolo y dignamente tú habéis manifestado vuestra solicitud por el muerto; de manera que me tendréis siempre en vuestra ayuda para vengar, como es mi deber, a esta ciudad y al mismo tiempo al dios. Y no por arte de un amigo lejano, sino por mí mismo disiparé las tinieblas que envuelven este crimen... quien de vosotros conozca al hombre que asesinó a Layo el Labdácida, que me lo diga, pues se lo mando; quien sea el culpable, que no tema presentarse espontáneamente, pues sin imponerle pena ninguna afflictiva, ileso saldrá desterrado de este país.

Si alguno de vosotros sabe que el asesino es extranjero, que me lo exponga, pues le daré buen premio y le quedará agradecido. Pero si calláis y rehusáis darme las noticias que os pido, ya por temor de algún amigo, ya por miedo propio, conviene que oigáis lo que en tal caso voy a disponer:

Sea quien sea el culpable, prohíbo a todos los habitantes de esta tierra que rijo y gobierno, que lo reciban en su casa, que le hablen, que lo admitan en sus plegarias y sacrificios y que le den agua lustral. Que lo ahuyente todo el mundo de su casa como ser impuro, causante de nuestra desgracia, según el oráculo de Apolo me acaba de revelar. De este modo creo yo que debo ayudar al dios y vengar al muerto.

Y espero que todos vosotros cumpliréis este mandato, por mí mismo, por el dios y por esta tierra que tan infructuosa y desgraciadamente se arruina. Y aun cuando esta investigación no hubiese sido ordenada por el dios, nunca debíais vosotros haber dejado impune el asesinato del más eminente de los hombres, de vuestro rey.

Pero ahora que me hallo yo en posesión del imperio que él tuvo antes, y tengo su lecho y la misma mujer que él fecundó, y míos serían los hijos de él, si los que tuvo no los hubiese perdido —pero la desgracia cayó sobre su cabeza—, por todo esto, yo, como si se tratara de mi padre, lucharé y llegaré a todo, deseando prender al autor del asesinato del hijo de Labdaco, nieto de Polidoro, bisnieto de Cadmo y tataranieta del antiguo Agenor. Y para los que no cumplan este mandato, pido a los dioses que ni les dejen cosechar frutos de sus campos, ni tener hijos de sus mujeres, sino que los hagan perecer en la calamidad que nos aflige o con otra peor.

Y pido para el asesino, que escapó, ya siendo solo, ya con sus cómplices, que, falto de toda dicha, arrastre una vida ignominiosa y miserable. Y pido además que si apareciera viviendo conmigo en mi propio palacio sabiéndolo yo, sufra yo mismo los males con que acabo de maldecir a todos éstos.

Y a vosotros, los demás cadmeos a quienes plazca esto lo mismo que a mí, que la justicia venga en nuestro auxilio y que todos los dioses os acojan favorablemente siempre (ibídem: 490-492-493).

Sófocles confiere a Edipo un estatuto de manifiesta ambigüedad y sobre él se construye el drama en su totalidad. En las palabras de Edipo se expresan otros sucesos, o se advierte lo contrario de lo que está diciendo. Vernant interpreta al personaje con un carácter que no admite dobleces, porque no es esa la naturaleza de Edipo. «La ambigüedad de sus palabras no traduce la doblez de su carácter, que es todo de una pieza, sino más profundamente, la dualidad de su ser. Edipo es doble. Constituye por sí mismo un enigma cuyo sentido no adivinará hasta descubrirse a sí mismo completamente lo contrario de lo que creía o parecía ser» (Vernant, op. cit.: 107-108).

La ambigüedad y la inversión sobresalen en el texto. Estudiosos como Stanford (1939) y Kamerbeek (1967), reparan muy bien en algunos versos donde Edipo se expresa sin conocer el verdadero sentido de sus palabras: «Como si Layo fuera mi padre, lucharé y llegaré a todo, deseando prender el autor de su asesinato». «Pero ahora que me hallo yo en posesión del imperio que él tuvo antes, y tengo su lecho y la misma mujer que el fecundó y míos serían los hijos de él, si los que tuvo no los hubiese perdido» (Sófocles, versos 258-265: *Edipo Rey*).

Sin conocer la realidad de los hechos, Edipo invierte a los personajes del drama, y en cada punto de su discurso cunde la ambigüedad que él es incapaz de reconocer.

En la tensión de la tragedia, Edipo consulta al adivino Tiresias, quien ya anciano y ciego acude al llamado del Rey. Edipo expresa que el oráculo ha predicho que el único remedio para salvar a la ciudad es descubrir a los asesinos del rey Layo y castigarlos con la muerte y el destierro: «No desdeñes, pues, ninguno de los medios de adivinación, ya te valgas del signo de las aves, ya de cualquier otro recurso, y procura tu salvación y la de la ciudad; sálvame también a mí, librándonos de la impureza del asesinato...» (Sófocles: op. cit.).

Tiresias se niega a revelar el enigma del oráculo: «Nunca revelaré mi pensamiento para no descubrir tu infortunio». Ante estas palabras Edipo increpa malamente al adivino, quien finalmente responde: «... Tú eres el ser impuro que mancilla esta tierra... el asesino de Layo, a quien deseas encontrar... tú ignoras el abominable contubernio en que vives con los seres que te son más queridos; y no te das cuenta del oprobio en que estás» (Sófocles: ibíd.).

Edipo reacciona culpando al adivino de tenderle una trampa ignominiosa en unión de Creonte. Sin embargo Tiresias insiste: «No está decretado por el hado que sea yo la causa de tu caída, pues suficiente es Apolo, a cuyo cuidado está el cumplimiento de todo esto».

Lo que Tiresias está implicando con sus palabras es que así como existe un doble lenguaje en el discurso de Edipo, también ocurre con el mensaje de los dioses. Dos

dimensiones dobles en el discurso de Edipo se confrontan de manera inversa con la doble dimensión del lenguaje de Apolo quien ha enviado, por intermedio del oráculo ese mensaje enigmático que Edipo no puede comprender, ni quiere aceptar en las palabras de Tiresias.

Apolo, conoce la verdad y por consiguiente la afirma, pero en un lenguaje que los hombres no comprenden y que consideran como algo totalmente diferente.

Edipo no sabe ni dice la verdad, pero las palabras de las que se sirve para decir algo distinto a ella la manifiestan sin que él lo sepa nítidamente... el lenguaje de Edipo aparece así como el lugar en el que se anudan y se enfrentan en la misma palabra dos discursos diferentes uno humano y uno divino (Vernant, op. cit.).

Al inicio del drama estos dos discursos son distintos, están separados y son divergentes. Cuando la tragedia termina, después de las pesquisas hechas por el Rey, y se haya aclarado los terribles acontecimientos, el discurso de Edipo se invierte y se convierte en su contrario. Al final del drama el discurso de los dioses y el discurso humano se reúnen solucionándose el enigma. Más aún, todo el proceso de la anfibología se revierte, se reconocen los hechos, se invierte la acción en su contrario. Edipo se reconoce como el verdadero Edipo. Se identifica a sí mismo, revirtiéndose totalmente la acción. Cuando la tragedia se inicia, Edipo, el sabio, el salvador de Tebas, el hombre dedicado a su ciudad, el hombre digno e íntegro debe enfrentarse nuevamente ante un enigma más poderoso, el de la muerte del rey Layo. En su inquietud constante por resolver el enigma, en la tensión dramática que rodea la pesquisa, se desvela, gracias al mismo personaje, el reconocimiento de su identidad.

Sófocles elabora de tal modo el drama, y el doble discurso que en su inicio Edipo pregunta por quién mató a Layo, pero detrás de esta interrogante se alza otra aporía: «quién es Edipo en realidad». Así, cuando él dice que no se han investigado suficientemente los acontecimientos del crimen, pero que Edipo se encargará de hacerlo, y expresa: «... y no por arte de un amigo lejano, sino por mí mismo, disiparé las tinieblas que envuelven este crimen... pues yo lo he de averiguar todo... » (Sófocles, op. cit.: 490), realmente está diciendo, yo encontraré al criminal, pero al mismo tiempo me descubriré a mí mismo como criminal.

El análisis de la tragedia, hecho por Vernant considera que el personaje, al igual que su propio discurso, y las palabras del oráculo es doble y enigmático. Su fortaleza psicológica y moral no puede ser puesta en duda, hombre de acción y decisión, de gran valor e inteligencia, sin falta moral, ni infracción a la justicia, sin haberlo querido, o merecido se revela desde las dimensiones social, religiosa, humana, lo contrario a lo que parecía al frente de la ciudad. El hombre más honorable pasa a ser el más desventurado, el peor de los hombres, una mancuerna para sí mismo, la ciudad, su descendencia. Odiado por los dioses termina en la mendicidad y el exilio.

EDIPO

Nunca hubiera llegado a ser asesino de mi padre, ni a que los mortales me llamaran marido de la que me dio el ser. Pero ahora me veo abandonado de los dioses; soy el hijo de padres impuros y he participado criminalmente del lecho de los que me engendraron. La desgracia mayor que pueda haber en el mundo le tocó en suerte a Edipo... pues yo no sé con qué ojos, si la vista conservara, hubiera podido mirar a mi padre en llegando al infierno, ni tampoco a mi infortunada madre, cuando mis crímenes con ellos dos son mayores que los que se expían con la estrangulación... (ibídem: 537-538).

Edipo, considerado, al inicio del drama como un ser casi igual a los dioses, finalmente, cuando el enigma queda resuelto, se le reconoce como un mortal, que no puede igualarse a lo divino.

CORO

¡Oh, habitantes de Tebas, mi patria! ¡Considerad aquel Edipo que adivinó los famosos enigmas y fue el hombre más poderoso, a quien no había ciudadano que no envidiara al verle en la dicha, en qué borrasca de terribles desgracias está envuelto! Así que siendo mortal debes pensar con la consideración puesta siempre en el último día, y no juzgar feliz a nadie antes de que llegue el término de su vida y sin haber sufrido ninguna desgracia (ibídem: 543).

Los dioses son más poderosos que los hombres. Si los hombres consideraban a Edipo como el guía clarividente, igual a los dioses, éstos lo condenan como un hombre ciego, un exiliado, igual a la nada.

EDIPO

... ni la ciudad, ni las torres, ni las imágenes sagradas de los dioses, de todo lo cual, yo en mi malaventura —siendo el único que tenía la más alta dignidad en Tebas— me privé a mí mismo al ordenar a todos que expulsaran al impío, al que los dioses y mi propia familia hacían aparecer como pura pestilencia; y habiendo yo manifestado tal deshonra como mía, ¿podía mirar con buenos ojos a éstos? De ninguna manera; porque si del sentido del oído pudiese haber cerradura en las orejas, no aguantaría yo el no haberlas cerrado a mi desdichado cuerpo, para que fuese ciego y además nada oyese, pues vivir con el pensamiento apartado de los males es cosa dulce... (ibídem).

Los dioses, en el enigma de su lenguaje, hacen que la condición humana se invierta cuando se la mide con la de éstos. Edipo, hombre feliz, grande por sus acciones y de-

cisiones, justiciero hasta el final no puede compararse a los dioses. Ahora ha perdido la luz y si pudiera también el oído, expulsado de la ciudad, del contacto social, regresa al Citerón. Los dioses son la medida del hombre. Según Vernant, citando a Dodds (1966), el sentido de la tragedia de Sófocles no está centrada solo en el enigma, sino que la presentación, desarrollo y desenlace, la obra total contiene la estructura de un enigma.

La clave de bóveda de la arquitectura trágica, el modelo que sirve como de matriz a su organización dramática y a su lengua, es la inversión, es decir, el esquema formal según el cual los valores positivos se invierten en negativos cuando se pasa de uno a otro de los planos, humano y divino, que la tragedia une y opone, como el enigma... une juntamente términos irreconciliables (Vernant, op. cit.: 112).

El pensar ambiguo propio a la tragedia se corresponde con un mensaje a los humanos que señala al hombre, no como un ser posible de describir o definir, sino, antes bien como la aporía, el problema, el enigma. El doble sentido le es propio al hombre y es imposible descifrarlo. Desde la interpretación de Vernant, la significación de la obra no se explica en términos psicológicos o morales, porque ésta «es de orden específicamente trágico».

Edipo es inocente desde el punto de vista del derecho humano, sin embargo es culpable y además sacrílego desde el punto de vista religioso. Sus acciones, sin conocimiento de ellas, ni mala intención, ni sentido de delito se convierten en la infracción más horrenda contra el orden sagrado, gobernante de la vida humana.

Por una maldición divina... se encuentra expulsado del vínculo social, arrojado fuera de la humanidad. En adelante es *Apolis*; encarna la figura del excluido. En su soledad aparece a la vez más acá de lo humano, bestia feroz, monstruo salvaje, y más allá de lo humano, portador de una calificación religiosa temible, como un *daímōn* (Vernant, *ibíd.*).

Referencias bibliográficas

- APOLODORO (1993). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- ARISTÓTELES (1967). *Obras*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- BIDOU, P. (1992). «Mythe». En Pierre BONTE y Michel IZARD (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. París.
- CARLIER, Jeannie (2003). «Dioscuros». En BONNEFOY, D'Yves (ed.), *Diccionario de mitología* – t. I. París: Flammarion.
- DETIENNE, Marcel (1985). *La invención de la mitología*. Barcelona: Ed. Península.
- DETIENNE, Marcel (1990). *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Ed. Península.
- DETIENNE, Marcel (1996). *Los jardines de Adonis*. Madrid: AKAL editor.
- DETIENNE, Marcel (1997). *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- DUROT, O. ; TODOROV, T.; SPERBER, B.; SAFOUAN, M.; WAHL, F. (1971). *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Editorial Losada S.A.
- ESQUILO-SÓFOCLES (1966). Buenos Aires: Ateneo.
- GERNET, Louis (1971). *Investigaciones sobre el desarrollo del pensamiento jurídico y moral en Grecia*. París.
- HESÍODO (1995). *Teogonía-Trabajos y Días-Escudo-Certamen*. Madrid: Alianza Editorial.
- HOMERO (1965). *Obras completas*. Argentina: Ateneo.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1970). *Antropología estructural*. La Habana: Instituto del Libro.
- LI CARRILLO, V. (1986). *El estructuralismo y el pensamiento contemporáneo*. Lima.
- LORAUX, Nicole (2003). «La ciudadanía griega. El mito en la ciudad. La política ateniense del mito». En: D'Yves BONNEFOY (ed.), *Diccionario de mitología – t. II*. París: Flammarion.
- POUILLON, J. (1970). *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI editores.
- RIVIER, A. (1968). «Revisión sobre lo 'necesario' y la necesidad en Esquilo». En: *Revista de Estudios Griegos*, No. 81, París.
- SAFFREY, Henri-Dominique (2003). «Neoplatonismo y mitos griegos». En: D'Yves Bonnefoy (ed.) *Diccionario de mitología – t. II*. París: Flammarion.
- VERNANT, J.P. (1991). *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- VERNANT, J.P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- VERNANT, J.P. (1994). *Mythe et pensée chez les grecs*. París: Éditions la découverte.
- VERNANT, J.P. (1996). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.
- VERNANT, J.P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. (1983). *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona: Ed. Península.
- VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. (2001). *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica- Argentina.
- VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, dos vol. Barcelona: Paidós.