

DEPARTAMENT FILOSOFIA DEL DRET MORAL I POLÍTIC

LA APORTACIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA A LA
EDUCACIÓN DEMOCRÁTICA

ENRIQUE HERRERAS MALDONADO

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 30 de juliol de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Jesús Conill Sancho
- D. Vicente Domingo García Marzá
- D^a. M^a José Guerra Palmero
- D. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo
- D^a. M^a Amparo Muñoz Ferriol

Va ser dirigida per:

D^a. Adela Cortina Orts

©Copyright: Servei de Publicacions
Enrique Herreras Maldonado

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7338-5

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación

LA APORTACIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA A LA EDUCACIÓN DEMOCRÁTICA

Tesis doctoral presentada por:

ENRIQUE HERRERAS MALDONADO

Dirigida por:

Dra. Doña ADELA CORTINA ORTS

Catedrática de Filosofía Moral

Universitat de València

Valencia, 2008

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, en primer lugar, agradecer a la directora de la tesis, la catedrática de Filosofía Moral de la Universitat de València, Adela Cortina, por su paciente espera ante la llegada de este trabajo, y una vez iniciado, por sus siempre importantísimas y valiosísimas aportaciones y directrices. Sirva el presente estudio como admiración a toda su racional y pasional actividad intelectual y como búsqueda de profundizar en el contagio de su saber. De su saber ir, siempre, a la raíz de las cosas, como hubiera dicho Ortega y Gasset.

Asimismo agradezco al catedrático de Filología Griega de la Universitat de València Antonio Melero (Premio Nacional a la Mejor Traducción 1997), por su aliento y aportación bibliográfica en los primeros andares del trabajo, y por sus recomendaciones para la escritura de términos griegos y que he respetado al completo, dentro de una situación en la que, como él mismo me señaló, no existe en castellano normativa al respecto. A la vez deseo agradecer a los profesores de la Universitat de València, Carmen Morenilla y José Vicente Bañuls por su valiosa ayuda bibliográfica al inicio del trabajo. De igual modo, a la profesora Amparo Muñoz por sus consejos, y al ensayista y crítico José Monleón porque sus artículos y conferencias me sirvieron de inspiración para dar el pistoletazo de salida a la hora de emprender esta aventura.

Mis deudas y agradecimientos a la vez a quienes ayudaron en mi formación intelectual, de los que quisiera destacar a los catedráticos Jesús Conill, V. Domingo García Marzá y José Montoya, así como al profesor Diego Ribes, quien dirigiera mi Tesina de Licenciatura. Y debe mucho el trabajo realizado al impulso y apoyo de Concha López, mi mujer, y también profesora titular de esta Universidad. Además, quisiera consignar mi gratitud a Manuel López Lucas por su asistencia en los asuntos burocráticos. Y, por descontado, a José Benavent por su inestimable ayuda en las tareas de informática.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
1. EL ARTE DE LA DEMOCRACIA.....	21
1.1. Fiesta religiosa e institución pública	21
1.2. La tragedia.	26
1.3. El origen político de la tragedia.	33
1.4. Teatro griego <i>versus</i> teatro romano	42
1.5. Elementos genéricos de la tragedia.	43
1.5.1. Tragedia y política	44
1.5.2. Poesía religiosa.	48
1.5.3. Tragedia y derecho	50
1.5.4. Los fundamentos psicológicos.	55
1.5.5. Sentido trágico y conciliación de elementos	57
2. TEORÍAS FILOSÓFICAS RELATIVAS AL TEATRO GRIEGO	60
2.1. Platón: el destierro de los poetas	61
2.1.1. La <i>mímesis</i> y lo real.....	64
2.1.2. El contagio del teatro	66
2.1.3. Un poder educativo nocivo	69
2.2. <i>La Poética</i> de Aristóteles: <i>mímesis</i> y <i>catarsis</i>	75
2.2.1. El mito.....	80
2.2.2. La <i>metabolé</i> o cambio de fortuna	81
2.2.3. La <i>hamartía</i>	82
2.2.4. La <i>mímesis</i>	87
2.2.5. La finalidad de la tragedia: la <i>catarsis</i>	97
2.2.5.1. La <i>catarsis</i> como recepción	101
2.2.6. Los aspectos cognoscitivos	105
2.2.7. Las emociones y la salud ética	107
2.2.8. El status intelectual	110
2.3. Lessing: el fin instructivo de la tragedia.....	113
2.3.1. Teatro trágico e “interés público”	114
2.3.2. Instruir complaciendo	117
2.3.3. Apariencia de verdad	118
2.3.4. El valor didáctico de la compasión y el temor	121
2.4. La filosofía de Hegel en relación al teatro griego.....	125
2.4.1. La dialéctica en <i>Antígona</i>	127

2.4.1.1.	De la moralidad a la Eticidad	129
2.4.1.2.	La familia y el Estado	131
2.4.1.3.	La <i>pólis</i>	132
2.4.1.4.	El conflicto ético	136
2.5.	Nietzsche: en busca de la tragedia perdida y una nueva educación.....	141
2.5.1.	Planteamiento estético.....	145
2.5.2.	El arte como estímulo de la vida.....	147
2.5.3.	La vida como obra de arte	149
2.5.4.	Nueva <i>paideía</i>	152
2.6.	Ortega y Gasset y la idea del teatro.....	157
2.6.1.	La figura del héroe	158
2.6.2.	Las fuentes de la tragedia	160
2.6.3.	Las dualidades del teatro	163
2.6.4.	La metáfora de la existencia	165
2.6.5.	El espectador.....	166
2.6.6.	El sentimiento estético de la vida	167
3.	LA TRAGEDIA Y EL IMAGINARIO DEMOCRÁTICO	170
3.1.	Un nuevo orden moral	171
3.2.	La democracia ateniense	182
3.3.	Los cambios históricos y mentales	186
3.4.	<i>Paideía</i> democrática <i>versus paideía</i> aristocrática.....	197
3.4.1.	La <i>paideía</i>	199
3.4.1.1.	<i>Paideía</i> aristocrática	200
3.4.1.2.	<i>Paideía</i> democrática	209
3.5.	El ideario político en tiempos de la tragedia ática	225
3.5.1.	¿Una esfera pública?	226
3.5.2.	Las ideas políticas de los autores trágicos.....	231
3.5.3.	Contexto histórico	232
3.5.4.	La idea de la Justicia en Esquilo.....	233
3.5.4.1.	Las Guerras Médicas y una moral alta	234
3.5.4.2.	La herencia de Esquilo	235
3.5.4.3.	Superación del dilema trágico.....	238
3.5.4.4.	Dos niveles	240
3.5.4.5.	<i>Paideía</i> esquílea	244

3.5.5.	Sófocles: tras la virtud	247
3.5.5.1.	Los sofistas y Pericles	248
3.5.5.2.	La negatividad del hombre.....	254
3.5.5.3.	El poder divino	255
3.5.5.4.	El bien y el mal	256
3.5.5.5.	Naturaleza del héroe de Sófocles.....	260
3.5.5.6.	El poder de lo real	262
3.5.5.7.	La repercusión política	266
3.5.5.8.	<i>Paideía</i> sofóclea.	270
3.5.6.	Los juicios morales en Eurípides	271
3.5.6.1.	La guerra del Peloponeso y la segunda ilustración sofística	272
3.5.6.2.	La humanización de los héroes y los dioses	279
3.5.6.3.	De la crisis a un nuevo moralismo	284
3.5.6.4.	Un teatro existencialista	286
3.5.6.5.	Relación con la democracia	289
3.5.6.6.	Humanidad del absurdo.....	290
3.5.6.7.	<i>Paideía</i> eurípidea.....	291
4.	EL TEATRO GRIEGO Y LOS MITOS DEMOCRÁTICOS	296
4.1.	Del rito al mito.....	297
4.2.	La importancia del <i>mythos</i> antes que el <i>lógos</i>	299
4.3.	Análisis de varios “mitos democráticos”	309
4.3.1.	<i>Antígona</i> y la democracia deliberativa	313
4.3.1.1.	La superioridad moral de Antígona.....	318
4.3.1.2.	La desobediencia civil	324
4.3.1.3.	Rivalidad entre valores	328
4.3.2.	<i>Los Persas</i> , el rostro del otro	329
4.3.3.	<i>Las Troyanas</i> , la voz de las víctimas	336
4.3.4.	<i>La Orestíada</i> : contra la Ley del Tali3n.....	339
4.3.5.	<i>Medea</i> : la pasi3n y la sensatez.....	344
4.3.6.	<i>Prometeo</i> , dignidad y rebeldía.....	352
4.3.6.1.	Un rebelde con causa.....	356
4.3.6.2.	La dignidad humana	358

5. ¿ES POSIBLE HABLAR DE UNA RAZÓN TRÁGICA?	361
5.1. Razón omnipotente y razón trágica	363
5.2. Razón trágica y conocimiento	367
5.3. Sabiduría trágica, a fin de cuentas.....	374
6. UNA METÁFORA DE POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA	377
6.1. Tragedia y recepción	382
6.1.1. La crítica de Bertolt Brecht a <i>La Poética</i> de Aristóteles.....	382
6.1.2. Recepción y política cultural	389
6.2. <i>Paideía</i> trágica y “capital cultural”	398
6.2.1. ¿Sócrates y o Nietzsche?.....	399
6.2.2. La imaginación narrativa	401
CONCLUSIONES	409
BIBLIOGRAFÍA	425

INTRODUCCIÓN

Con un final si no feliz, sí justo, termina *Las Euménides*, la tercera obra de la trilogía *La Orestíada*, de Esquilo. Aunque también en ese final hay algo de felicidad, en sentido literario, y de calma, porque Atenea, mediante el uso debido de la razón, ha salvado a Orestes de la condena a muerte por el asesinato de su madre (Clitemnestra), quien a su vez había dado muerte a su padre (Agamenón). Atenea interviene en el proceso, primero, constituyendo un Tribunal formado por los hombres más justos de la Ciudad («irreprochables en la estimación de la ciudad», en palabras de la diosa); luego, obligando a que las partes aleguen argumentos, y finalmente, a la vista del empate técnico de los jueces entre los que consideran culpable a Orestes y quienes no, uniendo el voto al de estos últimos. La cuestión es romper de raíz la serie de venganzas que han acontecido en la familia de los Átridas, para exponer claramente que el crimen no puede contestarse con el crimen, y que es la justicia de la ciudad la que ha de asumir la resolución de los problemas, buscando siempre corregir las causas.

Para ello, Atenea establece un «tribunal insobornable, augusto, protector del país y siempre en vela por los que duermen». Sin embargo, para establecerlo, debe de convencer al coro de las Erinis, las diosas vengadoras de los delitos familiares que provienen de un mundo ancestral y que se habían convertido en fiscales de Orestes, después de perseguirlo. «¡Habéis pisoteado la antigua ley...!», le reprochan las Erinis a Atenea, pero ésta les persuade, con buenas razones, recordándoles que sin *díke* (justicia) no es posible la existencia humana. A partir de entonces, las Erinis se convierten en las Euménides, esto es, en diosas protectoras de la ciudad.

Pero no todo queda ahí, después Eurípides insistirá en este tema en su obra *Ifigenia entre los tauros*, señalando que las Erinis no persiguen a Orestes, sino que están dentro de él. Así, el problema adquiere otra perspectiva, ya que plantea que es la persona, su conciencia interior, la que debe de estar convencida de que algo le obliga moralmente y no sólo por la –digamos– imposición racional de una diosa. Algo parecido señala Habermas en uno de sus últimos trabajos, cuando recuerda su insistente preocupación por la “esfera

pública” y la percepción de que en modo alguno «estaba resuelto que los principios de un orden democrático impuesto de cierta manera desde fuera hubiesen arraigado en las cabezas y los corazones de los ciudadanos» (2006:28).

Eurípides ya nos estaba conminando a pensar que, como seres humanos, podemos deliberar, elegir, elaborar un plan y jerarquizar nuestras metas, pero también somos seres confusos, incontrolados, pasionales. A fin de cuentas, la razón tiene muchas dificultades para ejercer su control sobre la acción y orientarla hacia el bien común.

Vemos, pues, a simple y prematura vista, una relación entre las “pasiones” (no racionales) y las leyes que instituyen la ciudad (fruto de la razón), lo que nos lleva a pensar que en el origen de las instituciones políticas y de los códigos se encuentran las pulsiones, las aspiraciones..., en definitiva, todo un juego de conflictos.

Estas dos obras, en fin, nos llevan a grandes debates, de igual modo que el otro autor del triángulo trágico, Sófocles, abrirá otros tantos de gran calado, como el desarrollado en su obra *Antígona*; un relato que desvela una atrayente concepción dialéctica desvelada sobre todo por Hegel en su reconocida interpretación del conflicto entre Antígona (Ley de la familia) y Creonte (Ley del Estado). Pero, más allá de la síntesis que realiza Hegel, lo valioso de la obra –ya lo intuimos en un primer momento– es el propio conflicto entre las dos partes, pero no tomadas como alternativas, como si uno de los dos personajes –Antígona o Creonte– tuviera toda la razón, sino que cada personaje asume sus argumentos, siendo el debate tanto más interesante y vivo cuántas más razones legítimas demos a ambas partes. Por ello, en la tragedia, entrevemos ya, no son posibles descripciones tales como Eje del Bien y Eje del Mal, aunque se busque un Bien. O una deseable armonía, que sólo será posible cuando una de las partes se interese por lo que la otra defiende y busquen un espacio de acuerdo. En la tragedia no caben las miradas unilaterales, como la de Creonte, o como la de Antígona, si se quiere concebir adecuadamente la Ciudad.

Tenemos ya un primer material que sirve de ejemplo para vislumbrar el motivo del presente trabajo para su incursión en el género trágico, un género que enlaza, tradicionalmente, con experiencias dolorosas, de desgarramiento, pero también –he ahí nuestro tema– de aprendizaje democrático. Porque las tragedias griegas, según trataremos de demostrar, tienen repercusiones no sólo en la esfera individual, sino también en la política.

De esa idea nace un primer punto de vista, ya que, según podemos observar, el teatro griego clásico parece que tuvo muy claro que había problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacían de la realidad social; y no sólo eso, además supo combinarlos con gran precisión y significación.

Un aprendizaje que nos llega de aquella Atenas que, configurada como una *pólis* democrática, y gozando de un protagonismo indiscutible en la victoria sobre los persas, ya vivió una serie de conflictos internos y también externos, de los cuales, la tragedia no se mantuvo al margen. Pero, ¿cómo lo hizo? Aquí aparece uno de los impulsos básicos para el planteamiento del presente trabajo. Un impulso, un motor, relacionado con un descubrimiento, con la percepción de que todas las tragedias áticas que nos han llegado hasta la actualidad (32 en total) destilan asuntos políticos, pero ninguna alcanza un cariz de propaganda o de exaltación de determinadas ideas.

En ese contexto surge un pensamiento alrededor de un hecho verdaderamente sorprendente, ya que el gobierno de Atenas podía haber utilizado su teatro, al ser una institución pública (política y religiosa), como propaganda o transmisión de unos determinados ideales y valores, y, sin embargo, lo más frecuente es que las obras que se ofrecían a los ciudadanos en las fiestas llamadas dionisiacas expusieran un conflicto que siempre permitía lecturas distintas. Todas las obras conocidas dejan un margen de interpretación al espectador. De ahí la percepción primaria de que la tragedia busca más una educación de la libertad de juicio que un acto de propaganda. Lo que ya nos advierte de que el teatro griego propone de alguna manera la existencia de un “público”, de unos espectadores que precisan de una gran madurez para emitir ese juicio.

Una pregunta básica, latente en todo el trabajo, brota de este hallazgo: si los griegos creyeron que el teatro era un elemento de educación democrática para toda la sociedad.

Obviamente, las significaciones de la tragedia, para la sociedad griega, pertenecen al campo de la investigación histórica, mientras que el examen de su vigencia nos empapa de nuevas lecturas, cuyo sentido procede de la reflexión sobre las realidades sociales, culturales y políticas de nuestros días. Por ese motivo, y por partir de la anterior interrogación, el trabajo se propone averiguar en qué medida la tragedia ática constituye una aportación a la educación cívica

y democrática planteando una noción de *paideía*¹ cívica. A la postre, esta expresión artística nace y se despliega junto al advenimiento de la democracia.

Para dicho objetivo, nos introduciremos, desde un criterio reconstructivo, en ese papel educativo y cultural (*paideía*) que las obras trágicas adquieren a raíz de un repertorio que ayudó a reforzar determinadas ideas políticas, sobre todo por su interpretación de los mitos tradicionales, transformándolos, según nuestro punto de vista, en “mitos democráticos”.

La tragedia puede funcionar, salvando las distancias y las diferencias históricas, como metáfora de un “arte democrático”, ya que forma parte de una función de “cultura pública”. Si, como decía Pericles, «la ciudad entera es la escuela de Grecia», el teatro griego posee un espacio propio en dicha actividad.

Desde nuestra visión, no tomamos a la democracia (tampoco la ateniense) como un asunto formal, sino como una forma de vida. No obstante, en la experiencia democrática de Atenas, a través de la participación en la vida en común, pero también en el arte, el individuo podía desarrollar el *télos* (meta u objetivo), el bien común. La justicia consistía, precisamente, en afianzar y desarrollar el papel y el lugar del ciudadano en la ciudad-Estado.

En realidad, todo el trabajo está presidido por la necesidad de interrogarnos sobre la significación democrática del teatro griego, en el pasado y en el presente, cuestión nada tangencial en asuntos bien actuales, porque si aceptamos que la “cultura democrática” constituye un elemento inseparable de la construcción institucional de las democracias, la tragedia, como imagen de arte democrático, se convierte en un elemento necesario, entre muchos otros, para este fin. El teatro griego presenta un conjunto de conflictos que muchas veces están relacionados con asuntos profundos, o controversias públicas, de dicha democracia. Y si atribuimos al teatro griego una función educadora y democrática, es precisamente porque enseña a percibir el carácter conflictivo de la existencia y de la vida social.

En lo que sigue, trataremos de comprobar este supuesto, esto es, la provocación que la tragedia lanza a la razón, obligándola a participar, a reflexionar sobre los distintos factores contrapuestos. En definitiva, este género dramático induce una respuesta en el espectador (ciudadano), que va más allá

¹ En el sentido dado por W. Jaeger en su libro *Paideía*, y que abarca distintos términos como civilización, cultura o educación.

de la esquemática reducción de la conocida teoría de la *catarsis*, auspiciada por Aristóteles en su *Poética*.

Porque la tragedia, como intentaremos demostrar, adquiere un tono antidogmático y pluralista a causa de su final no cerrado (o sólo cerrado circunstancialmente), ya que se puede considerar a este género dramático, desde nuestro punto de vista, como una toma de conciencia de la humanidad, una toma de conciencia a raíz de dicho conflicto irresoluble.

Este conflicto ha provocado a lo largo de la historia dos interpretaciones: la de quienes ven en el mismo un planteamiento de inmovilidad, o circular de la historia, y la de quienes piensan, como nosotros, que su resolución se realiza históricamente y que, pese a sus momentáneas involuciones, las sociedades humanas avanzan hacia órdenes más justos. O dicho en otras palabras: entre quienes sostienen que el hombre está condenado por las limitaciones inherentes a su propia condición, y quienes consideran que esta condición está vinculada al proceso histórico, y, por tanto, puede ser alterada por el desarrollo del pensamiento y de la conciencia del cambio social. Pero ello no significa que hablemos de una “tragedia optimista”, aquella que niega los errores trágicos al abrazarse a unas leyes objetivas de la historia.

Aunque el tema es muy concreto, la amplitud de las fuentes obliga a centrar la labor investigadora. Con este fin, en el presente trabajo, se ha elegido ajustar la investigación a los puntos de intersección entre la tragedia como manifestación artística y su repercusión política. Para ello, y como guía en el camino emprendido, debemos mucho a las líneas iniciadas por helenistas como Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, E. R. Dodds, o la filósofa Martha Nussbaum, quienes han ofrecido en los últimos años una interpretación más abierta y sugerente de muchos fenómenos del mundo del pensamiento antiguo gracias a la apertura del horizonte crítico. Su ideas han sido fundamentales en este trabajo, de igual modo que un buen número de españoles, como Francisco Rodríguez Adrados; Carlos García Gual, quien habitualmente ha relacionado la tragedia con la educación democrática; el profesor de la Universitat de València, José Vicente Bañuls, o José Monleón, un ensayista teatral que, desde que fuera director del Festival de Teatro Clásico de Mérida, no ha dejado de escribir y organizar congresos y debates sobre la relación de la tragedia con las democracias actuales.

A partir de estas premisas, nuestro examen tendrá la siguiente estructura. En primer lugar nos dirigiremos al lugar de los hechos, al teatro como fiesta

religiosa e institución pública, un teatro en íntima relación con la política o con el derecho, y del que intentaremos aportar un significado y razón de ser bien diferente al posterior, al romano. Un hecho que nos conducirá a una clarificación histórica, ya que si bien la Asamblea y el Partenón son dos espacios imprescindibles para la democracia griega, también lo es el recinto teatral. De ahí la necesidad de encontrar las ideas relativas a la democracia que persisten en la realidad ateniense del siglo V a. C., una de ellas, la tragedia.

Una vez hallados dichos planteamientos surge un posible postulado: los filósofos continuaron la labor iniciada por los poetas. Pero esto sólo lo podemos constatar si vemos a esos poetas (autores trágicos en nuestro caso) no como estetas situados fuera del sentir de la sociedad, sino como propulsores del reconocimiento de esa sociedad en la ficción, desvelando comportamientos humanos, lo que en verdad significa esa *mimesis* de la que tanto se hablaría posteriormente. Tan es así que, según nuestro examen, praxis artística y política nacen cogidos de la mano. De ahí nuestro perfil del origen de la tragedia, más centrado en relatos épicos y míticos que en desenfrenos ditirámicos.

A continuación daremos cuenta de la relación intensa que históricamente ha mantenido (y sigue manteniendo) la filosofía con la tragedia. El fin de ofrecer ese notable contenido que sigue conservando la percepción de lo trágico desde planteamientos filosóficos. Dada la amplitud de filósofos que en algún momento de su obra han reflexionado sobre la tragedia, hemos seleccionado los nombres de quienes nos podían aportar mayor claridad para comprender este fenómeno teatral, y a la vez pertrecharnos de buenos materiales para desarrollar nuestro tema. Platón, Aristóteles, Lessing, Hegel, Nietzsche y Ortega y Gasset, podían ayudarnos en esta tarea.

De Platón nos ha interesado, especialmente, *La República*, obra que representa una de las primeras aportaciones al tema. El siguiente paso es de gigante, porque Aristóteles plantea ya, en *La Poética*, un estudio riguroso sobre la actividad artística, en el que cobra la tragedia una gran relevancia. Ahí están esos tres elementos que propone relativos a la tragedia, tan reconocidos en la reflexión estética posterior: la *mimesis*, o la capacidad de imitar la vida; la *catarsis*, o el efecto que produce en los espectadores, y la *hamartía*, o error trágico que conduce a éstos a la catástrofe.

Términos que debemos indagar y que nos ayudarán no sólo a comprender el fenómeno trágico, sino también a descubrir otro tema fundamental para

nuestro estudio, como es el de la recepción, esto es, la actitud del ciudadano ante las vivencias de los héroes trágicos.

De Lessing examinaremos el papel educativo que este ilustrado otorga a la tragedia, sin salirse de una continuidad con la teoría aristotélica. En especial, nos interesará profundizar en la delimitación que nos despierta su pensamiento entre “interés público” e “interés del público”. Asunto que será básico después en nuestra reflexión sobre la tragedia como modelo de política cultural.

Seguidamente, observaremos, e intentaremos aclarar, cómo Hegel otorga un gran valor a la tragedia, utilizándola incluso para demostrar su teoría filosófica basada en la dialéctica. Después de dar una visión genérica de su manejo de la tragedia para sus fines filosóficos, nos centraremos en su reconocidísima, y ya mencionada, interpretación de *Antígona*, una obra que le sirve para explicar el mundo griego.

En la obra de Nietzsche, este género teatral adquiere aún más relevancia. Pero nuestro interés se concentrará en descubrir que Nietzsche no sólo proclama un nuevo modelo educativo a partir de la *sabiduría trágica*, sino que ésta se articula con el término democracia.

Siguiendo la estela marcada por Nietzsche, llegaremos a Ortega y Gasset, y a su “idea del teatro”, paso necesario porque, ciertamente, la tragedia es primeramente teatro, y, en consecuencia, será muy pertinente preocuparse por este concepto.

El siguiente capítulo está relacionado con los diferentes cambios que tuvieron lugar para la fundación de la democracia ateniense, dando preeminencia al más importante, es decir, a la necesaria instauración de un imaginario democrático y un orden moral. Para llegar a buen puerto en este capítulo, hemos recurrido sobre todo a las reflexiones de Charles Taylor y Conelius Castoriadis. El primero nos ayudará a observar cómo una comunidad política está ligada a un imaginario histórico compartido; el segundo, y sin salirse de esa línea, nos relacionará claramente el *lógos* con la instauración del *démos* de un *espacio público y común*.

En este orden de cosas, observaremos el tránsito de una *paideía* aristocrática a una *paideía* democrática. La visión de la aristocracia era fundamental para después comprender los comportamientos de los héroes trágicos. Si los héroes tienen mucho de aristócratas, sus vidas entran en conflicto en una idiosincrasia con nuevos valores. La tragedia exalta la virtud heroica de quienes, a costa de sus sufrimientos, encarnan los ideales cívicos de la *pólis*.

De igual modo, ha sido preciso relatar las teorías renovadoras, como las de Hesíodo, Anaximandro o Heráclito, también fundamentales para la tragedia.

Unos nuevos valores que conforman un contexto en el que viven los trágicos. De ahí nuestra indagación de la vida intelectual del momento, de ese cúmulo de ideas, representado principalmente por la Sofística, pero también por las ideas políticas de Pericles, que rodean a los trágicos, y de las que muchas veces se nutren para sus obras.

Tampoco obviaremos algunos asuntos históricos bien significativos para los trágicos, como la victoria contra los persas (Salamina) y lo que ello representa para la consolidación de la democracia ateniense, así como otra guerra, la del Peloponeso, que supone lo contrario, es decir, su decadencia. El teatro griego, de alguna manera, reflejará en sus obras estos puntos intensos de esa evolución que sufrió Atenas dentro de su ámbito restringido.

Una evolución que nos lleva a percibir algunas de las ideas principales de los tres autores trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), sobre todo las relacionadas a la posible *paideía* que entrañan sus obras. Un punto necesario para llegar a la comprobación de que las tragedias pueden comportarse como mitos democráticos. Y si tenemos en cuenta que, tanto en la democracia antigua como en realidades actuales, muchas convicciones democráticas y no democráticas (no lo olvidemos) se apoyan en mitos, será fundamental dar sonoridad a esos mitos democráticos. Es lo que intentaremos al seleccionar algunas de las obras que, desde la consideración de mitos, poseen un buen material para la reflexión democrática. Obras como *Antígona*, *Los Persas*, *Las Troyanas*, *La Orestíada*, *Medea* y *Prometeo encadenado*. Del estudio de las mismas surgirán temas tales como la democracia deliberativa, la voz de las víctimas, la mirada del otro, la justicia frente a la Ley del Talión o la rebeldía, asunto este último que nos permitirá descubrir una visión de la tragedia moderna desde el punto de vista de Albert Camus.

Plantear el mito también exige una reflexión en torno a la razón humana. En este caso, evidentemente, dicha reflexión tiene que ir alrededor de la denominada "razón trágica". Una formulación que en nuestro trabajo relajaremos un tanto, y le daremos una enunciación si se quiere más débil, la de "sabiduría trágica", pero no por pura rebaja de contenido, sino para hallar un modo de describirlo más acertado, ya que, según nuestro planteamiento, el pensamiento trágico no sustituye a la razón, sino que se muestra más como una sabiduría que puede aportar un pulso vital, existencial, a la razón. Si la filosofía

es el arte de la razón, se ha de preguntar en qué consiste ésta, cómo actúa para ordenar nuestra vida y cómo se relaciona con el sentimiento, o la pasión, o el infortunio. Sólo así podremos ofrecer un modelo de racionalidad de corte integrador, tanto del hombre como de la cultura, esto es, desde un sentido no unilateral.

En este contexto, sería justificable la tesis de un determinado tipo de arte como fuente de conocimiento y de una "*filosofía artística*" donde quedase superada la tradicional oposición entre poética y filosofía, siempre y cuando se perciba en toda su intensidad el papel de cada campo. En todo caso, la poesía trágica aporta unos contenidos peculiares que pueden añadirse posteriormente a las especulaciones filosóficas.

De todos modos nos interesará, sobremanera, como ya habrá quedado claro, destacar las cuestiones políticas. Cuestiones tales como las relaciones entre libertad y destino, Estado e individuo, bien común y derecho personal, y, en definitiva, entre lo público y lo privado, ya que constituyen un debate que anima el teatro griego, un debate que indaga sobre la posible relación entre teatro griego, democracia y educación.

Esta última palabra es básica también en todo el entramado que estamos empezando a tejer. Pero con decir puramente el término "educación" aludimos a tantas cosas que éste se queda un tanto desabrido. Las alienaciones colectivas, o peor aún, el acuerdo para cometer todo tipo de brutalidades, han necesitado con frecuencia de grandes esfuerzos "educadores". Las dictaduras, sin ir más lejos, han solido educar a las masas para perpetuarse. Hay que saber, pues, para qué se educa. No basta con discutir modelos "organizativos" de la educación; previamente debiera persistir una cuestión determinante: ¿qué clase de persona quiere hacerse con la "educación"? Si el teatro griego persigue una educación, habrá que tener en cuenta esta pregunta en las siguientes páginas.

Algo parecido ocurre con el término "cultura". De ahí que tengamos clara en esta introducción la defensa de una tesis básica, que mantendremos a lo largo del trabajo: la educación para una cultura democrática es contraria a la sumisión a reglas establecidas y a la renuncia al juicio crítico. Por eso es importante que cuando determinemos el valor educativo del teatro griego, sepamos cuáles eran sus objetivos.

Una vez aclarado esto, trataremos sobre el papel del teatro griego como metáfora de una posible política cultural nacida de los organismos públicos. Un asunto que surge de una preocupación por el presente, ya que si por "público"

entendemos algo no opuesto, pero sí distinto, a “privado”, hoy no se detectan diferencias significativas, y observamos que parte de lo privado se ha “publicitado”, mientras que lo público muchas veces se ha privatizado. Vivimos, pues, en la actualidad, inmersos en una confusión porque, en realidad, lo que está en “crisis” no es la actividad cultural y artística privada o pública, sino la noción misma de público y privado. Sirva como contrapunto a esta realidad la consideración simbólica del teatro griego como un posible modelo de “cultura pública”.

Y, aunque no hablemos de Roma en casi ningún momento, todos los caminos llegarán otra vez a los inicios, a la búsqueda del significado de *paideía* en la tragedia. Un significado que, incluso, podrá reunir intereses parecidos entre Nietzsche y Sócrates, lo que entra dentro de un mensaje trágico referente al fomento del diálogo como algo imprescindible en una democracia rodeada de múltiples conflictos abiertos y de difícil resolución.

O sí, llegaremos a Roma, a una Roma que denominaremos “imaginación narrativa”, término recogido de M. Nussbaum y que significa la capacidad de pensar que nos propone la tragedia, de plantearnos cómo sería estar en el lugar del “otro”; para ello se precisa de un lector inteligente de la historia de esa persona (o personaje), que comprenda las emociones, deseos y anhelos que alguien pudiera experimentar. La “imaginación narrativa” no carece de sentido crítico, pues siempre vamos al encuentro del otro con nuestro propio ser y nuestros juicios a cuestas. Porque, ésta es nuestra hipótesis, siguiendo a Nussbaum, cuando nos identificamos con un personaje, en este caso trágico, inevitablemente no nos limitaremos a identificarnos, también juzgaremos esa historia a la luz de nuestras propias metas y aspiraciones. Hablamos por tanto, y ya muy claramente en estos albores del trabajo, de la necesidad de una ciudadanía inteligente.

Otro pensamiento que colabora con nuestra tesis tiene que ver con lo que Gadamer denomina *comunicabilidad*, para replantear la cuestión de la verdad en el marco del “comprender”. Y es, justamente, en ese marco en el que queremos estar, porque si la experiencia de la obra de arte implica un comprender, la pregunta por la verdad del arte es siempre una tarea hermenéutica y no una mera reconstrucción o reproducción de la génesis de una obra. En efecto, siguiendo a Gadamer, tenemos claro que el modo de ser de una cosa se nos revela hablando de ella.

Por ello creemos que la tragedia, además de su carácter formal, posee también otro comunicativo que se refiere tanto al mundo interior y existencial del ser humano, como al exterior, desde un significado social, cultural, religioso, científico, filosófico, etc. Incluso, admitiendo que a veces ese discurso es difuso, es ineludible decir que existe.

En todo caso, parafraseando al propio Gadamer, «la obra de arte nos dice algo y así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender» (2006:57). Comprender lo que hay en la tragedia de expresión de un pensamiento, de concepción del mundo, de acto social y político, suscrito a una sociedad que ha orientado y todavía orienta una dimensión de lo que hoy denominamos Occidente.

El camino elegido no quiere obviar las diferencias, teóricas y prácticas, de la democracia griega con respecto a la moderna. Pero sí defenderemos que se puede entablar un diálogo entre lo que personificaba (metafóricamente más que realmente) el teatro en la ciudad ateniense y nuestro concepto y vida democrática actuales.

A partir de todo lo dicho, ya podemos perfilar la hipótesis fundamental de nuestro trabajo:

La tragedia, tomada de modo metafórico, supone un importante papel en la educación democrática y, por tanto, en la conformación de una cultura democrática. Porque una democracia (también la ateniense, como intentaremos demostrar) no sólo es consecuencia de aspectos económicos o de orden cultural sino también del desarrollo de un imaginario democrático. Y es en dicho imaginario donde se inscriben, según nuestra tesis, las tragedias griegas, consideradas como mitos democráticos que servían para reafirmar a la democracia ateniense. A decir verdad, defendemos en nuestro estudio que las democracias precisan de razones, pero también de mitos democráticos. Una situación que nos permite formular a este arte como un modelo de política cultural pública.

Para explicar esta hipótesis nos hemos marcado los siguientes objetivos:

Mostrar que la tragedia aparece asociada a toda una serie de transformaciones sociales y mentales ligadas al acontecimiento de la *pólis*, y que era utilizada en la Atenas democrática como un verdadero laboratorio político, como un medio de comunicación mayoritario y democrático por excelencia. Y, además de dar cuenta del alto contenido filosófico de la tragedia, deberemos aclarar que este género teatral tiene un papel activo en el paso de una *paideía*

aristocrática a una democrática, y que, por ello, colabora en la plasmación de algunas ideas que pudieron perfilar un nuevo imaginario social.

A la vez intentaremos dar cuenta de la tragedia no sólo como un lugar de reflejo (*mimesis*) de la vida en la ciudad, sino también de su papel de cuestionamiento de esta vida, ya que, como veremos, las obras trágicas toman sus contenidos de los mitos para someterlos a examen.

Todo ello nos ayudará a percibir a la tragedia como un espacio público donde adquieren sentido los procedimientos de discusión y deliberación, con la debida consideración de un “arte democrático”, de “interés público”, ya que aporta una serie de conflictos que muchas veces tienen que ver con asuntos profundos de la democracia.

Esto nos llevará a comprobar que la tragedia es una escuela de formación humana y social, al encarnar un compendio de experiencias humanas, pero no sólo como mera exposición, sino para encontrar caminos que ayuden a vislumbrar actitudes moralmente deseables. Porque, como intentaremos evidenciar, la tragedia suscita la participación de la razón, obligada a reflexionar sobre los factores contrapuestos; y ello tiene como consecuencia la necesidad de una respuesta del ciudadano ante su mundo.

1.- EL ARTE DE LA DEMOCRACIA

Nuestro primer andar por el presente trabajo tiene que ver con la búsqueda de la tragedia griega a partir de un planteamiento histórico pero también interpretativo, desde la señalada perspectiva gadameriana.

En este sentido, intentaremos comprender la tragedia desde el punto de vista político, es decir, como un contenido que será básico para llegar a formular su papel educador y democrático. Primeramente buscaremos su sentido como institución pública y fiesta religiosa. No obstante, la tragedia griega actúa como símbolo de educación (*paideía*) para la cultura democrática. “Educación de la ciudad”, como subraya García Gual (1989:181). Porque la representación de las obras tiene lugar en el teatro, un espacio que conformó en la Atenas democrática una verdadera institución política y religiosa, y, en última instancia, pública. Toda la ciudad asiste al espectáculo, y los lamentos ante la peripecia mortal y truculenta de esos destinos heroicos son una lección sentimental para todo un pueblo, no para unos cuantos nobles (García Gual, 1989: 182).

El teatro griego es, al mismo tiempo que una manifestación artística, una institución social que nos permite entrever los problemas de los lazos de los hombres y sus actos. También daremos un paseo por sus orígenes, pero de un modo especial, porque, desde nuestro punto de vista, éstos serán vistos desde dicha vertiente política. Finalmente, a través de la comparación entre el teatro griego y el romano, veremos perfiladas las principales características del género dramático, las cuales nos conducen ya hacia el significado educativo que queremos darle al mismo.

1.1.- Fiesta religiosa e institución pública

La palabra “institución” nos lleva al sustantivo latino “Institutio”, que significa “instituir”, “establecer algo”, y connota algo de estático, de fijo, ya que al instituir algo éste se fija. Cuando los grandes procesos creadores– y esto vale también para los cambios políticos– se institucionalizan, alcanzan un *télos*, como diría Aristóteles, un fin, una meta; pero, al mismo tiempo, pagan el precio de la fijación, de la estatización, ese transformarse en una especie de modelo ya bien

delimitado. En ese estadio vamos a considerar a la tragedia ya encuadrada en los límites de una forma, de un género teatral.

La vida de Atenas transcurre en tres espacios públicos, que corresponden a tres niveles de la acción política: el Ágora; la Acrópolis y el Teatro. Así, tenemos el retrato completo de la vida pública: por un lado, el Ágora, espacio para la Asamblea (*ekklesia*) de los “*démoi*”, y donde la palabra democrática y la reunión política son sus ejes. Por otro, a lo alto de una colina rocosa, aparece la Acrópolis, espacio sagrado común. Y a su pie, el Teatro, un lugar para la representación de la *pólis*.

Tanto la Asamblea como el Teatro se transformaron en centros neurálgicos de la ciudadanía, que se congregaba en uno para las discusiones políticas y en el otro para el espectáculo trágico o cómico. Y entre los dos, la alta y antigua ciudadela consagrada a los cultos de los dioses, la Acrópolis, se convertía en un simbolismo de protección y apoyo.

Los tres espacios son los emblemas del siglo V ateniense, el que se suele denominar “de Pericles”.

«Y lo son como fruto de una sociedad, no de dioses o de hombres magnificados por la pátina del tiempo, sino como redes económicas, políticas, culturales, en fin, sociales, que escapaban en gran medida a su control y conocimiento» (Elena Miranda, 1998:13).

Tres lugares donde se veían ciudadanos que pugnaban en medio de procesos económicos, políticos, culturales y sociales.

Uno de ellos, el teatro, era importante para los atenienses, pues este arte constituía la culminación de su ritual religioso y cívico.

La asistencia al teatro en Atenas no era un hábito cotidiano; estaba limitado a ciertos días fijos de cada año: las Fiestas Dionisiacas. Éstas se organizaban a finales de enero y comienzo de febrero, y también a finales de marzo hasta comienzos de abril. Se tiene noticia de unas fiestas anteriores, llamadas Leneas, que con el tiempo fueron reservadas principalmente para las comedias. Las otras, las mencionadas Grandes Dionisiacas contaron con gran prestigio ya en la época democrática, y en ellas cobró significancia la tragedia renovada a partir de Esquilo, y posteriormente desarrollada principalmente por Sófocles y Eurípides, los tres trágicos que viven en el mismo siglo y en la misma ciudad.

El esplendor de estas fiestas atraía visitantes de todo el mundo griego. Era una semana de vacaciones, se suspendía todo comercio y los edificios gubernamentales cerraban, así como también las cortes de justicia.

Parece oportuno observar el hecho de que asistiera a dicho recinto el máximo posible de la ciudadanía, tanto los que proceden de la ciudad como los del campo. Por un lado estaban los ciudadanos de pleno derecho, pero también comerciantes y artesanos acomodados que vivían en Atenas aunque no fueran originarios de la ciudad. En ese pleno derecho no estaban las mujeres ni los esclavos. No obstante, hay dudas sobre las mujeres, ya que existe alguna documentación que afirma su asistencia a las tragedias. En concreto, en *Tesmoforiantes*, de Aristófanes, se refiere a esa presencia cuando señala que las espectadoras se enfadaban ante una obra de Eurípides. Por su parte, los esclavos también podían asistir al teatro, siempre que fueran a acompañar a algún ciudadano anciano.

En fin, todos los ciudadanos tenían el derecho y el deber de acudir al teatro, por ello el gobierno pagaba las entradas a los menos pudientes. Una señal de la mentalidad democrática y de la necesidad de participación en los actos de la vida pública. A ello contribuye el aspecto competitivo de estas jornadas, otro rasgo distintivo de aquellas representaciones teatrales, lo cual daba lugar a cierta cohesión en el público. A lo largo de tres días, tres poetas, previamente seleccionados, presentaban ante el público cuatro obras cada uno: una trilogía compuesta por tres tragedias y un drama satírico como colofón. Un jurado de diez ciudadanos, que representaban a cada una de las diez tribus del Ática, designaba al poeta vencedor, cuyo nombre era programado con una simbólica corona de hiedra.

También, dicho gobierno se hacía cargo de los emolumentos de los actores, aunque cada obra tenía una especie de productor o mecenas, un ciudadano rico al que se le honraba con el nombre de corega (*Khoregós*).

Frente a la comunidad, fundamentalmente política, la acción dramática tenía lugar en dos lugares bien diferenciados: la *orchestra* y la *skené*, dos espacios físicos correspondientes a dos tipos de expresión –canto y diálogo–, que componen la base estructural de la tragedia.

Los concursos teatrales que tenían lugar en la Atenas democrática, en las mencionadas Dionisiacas, eran eventos religiosos y políticos. La naturaleza religiosa de los mismos queda clara en el instante en que en las representaciones teatrales los atenienses rinden culto a Dionisos, dios de la

naturaleza y de la fertilidad, así como también rey del vino y cuyo altar se erigía en el centro de donde se llevaba a cabo la interpretación.

El propio edificio teatral formaba parte del recinto consagrado a ese dios, que también incluía el templo en que éste residía normalmente, lo cual subraya la religiosidad del acontecimiento, del mismo modo que se precisaba que el ídolo de Dionisos fuera trasladado al propio teatro para que pudiera presenciar las representaciones, dato que sabemos a través de lo que cuenta Aristófanes en su obra *Los Caballeros* (2007).

El teatro, además de lugar religioso, se utilizaba como medio para difundir ideas políticas a grandes masas, como entretenimiento y como arte. Eso es así porque en el mundo griego esta línea divisoria no se atisbaba. O, como aclara Vernant, «lo religioso no constituye en Grecia una esfera aparte, separada de la vida social. Todos los actos, todos los momentos de la existencia, personal y colectiva, tiene una dimensión religiosa» (2002:35).

De hecho, entre los griegos no se conformó una institución mediadora equivalente a lo que en nuestra cultura podría ser la Iglesia. La vida griega nunca contó con un cuerpo sacerdotal coordinado para elaborar credos y doctrinas. Es lo que continua señalando Vernant en su ensayo *Mythe et religion en Grèce ancienne* (1990), con respecto a que ser creyente para un griego consistía en participar debidamente en el culto y en “dar crédito” a un amplio repertorio de relatos míticos. Un “dar crédito” que, como matiza Ana Iriarte, «no significa en modo alguno aceptar dogmas de fe, porque esos mitos eran sometidos por los propios griegos, y en concreto por las tragedias, a profundas críticas» (1996:33).

Por ello Rodríguez Adrados dice que

«si se quiere comprender la importancia de la tragedia para conocer la ideología del siglo V, hay que insistir en el triple hecho de que se trata de poesía religiosa, que procede concretamente de un ambiente religiosos popular y de que la finalidad de su representación es al tiempo educativa» (1998:128).

Un concepto de religión que será preciso conocer para poder atisbar el significado último de dicho teatro. Un concepto que Ortega y Gasset nos aclara de la siguiente manera. Según él, la religión griega es una religión “popular” por cuatro motivos: 1) Porque se origina en la impersonalidad colectiva de los diferentes “pueblos” helénicos. 2) Porque su contenido tiene un carácter difuso,

atmosférico, y no tolera una dogmática establecida por grupos particulares de sacerdotes. No es, pues, teología, sino mera y espontánea religión que los hombres ejercitan del mismo modo que respirar. 3) Porque es declarada religión de un “pueblo”, y, por tanto, función del Estado. Los dioses son primariamente dioses del Estado y de la colectividad y sólo al través de éstos son dioses para el individuo. De ese modo, el carácter religioso adquiere un carácter de institución. Y 4) Porque al ser una religión sustancialmente de “culto público” le era connatural ser “fiesta”. Por ello el acto religioso fundamental no es plegaria individual, privada e íntima –la oración–, sino la gran ceremonia colectiva a modo de festival en que participan todos los miembros de la colectividad, unos como ejecutantes del rito –danza, canto y procesión–, los demás como asistentes y “espectadores” (1982:100).

En el teatro, el mito y lo político estaban representados en mayor o menor medida. En equilibrio. Lo mismo que el conflicto entre aristocracia y democracia que se vive en la ciudad, que también aflora en los personajes que aparecen en el escenario. En dicha representación eran los reyes las figuras más relevantes, lo cual se debe a que ellos personificaban los ejemplos más visibles de la sociedad, y, en consecuencia, eran los más susceptibles de ser *mimetizados* e imitados en escena, ya que su vida privada, en un espectáculo público, pertenecía a todo el mundo.

Justamente, en dicho escenario se produce una lucha entre valores antiguos y modernos. Ese ensamblaje de lo arcaico y lo actual es esencial en la reinterpretación de la tragedia, ya que supone que estas representaciones eran el reflejo de lo que ocurría en la ciudad. De hecho, la *pólis* era considerada como un todo, y la justicia, un valor sublime. Si no había justicia en sus gobernantes, la *pólis* tampoco podía ser justa. Por eso, para los griegos, la política y los políticos eran los encargados de ejecutar justicia, pero en una dimensión propiamente humana. No había posibilidades de realización individual dentro de un régimen injusto. Vernant llega a señalar, a este respecto, que «una tragedia se disponía escénicamente de manera en que sucedía una verdadera experimentación, incluso simulación, como en física y en química» (2002:210-211).

Como apunta Peter Szondi, el teatro, la tragedia en primer lugar, corre paralelo a la historia de la cultura, pudiendo hallar en sus textos la cifra de tensiones y experiencia de las sociedades en que se ha desarrollado (1994:15).

Datos estos últimos que demuestran que el referente religioso que conllevan las coordenadas de la tragedia acaba dando luz a una función política.

1.2.- La tragedia

Las fuentes históricas nos señalan que en los tres primeros años de la 61 Olimpiada (536-532a.C.) fue cuando el poeta Tespis, al que los documentos consideran el autor trágico más antiguo, presentó una tragedia en las Grandes Dionisiacas. Desde entonces las representaciones teatrales de este tipo, junto con las comedias y los dramas satíricos, se imponen como elemento central de este espacio sagrado.

Tres géneros se representaban en esas ceremonias religiosas y cívicas que tenían lugar en el teatro; las tres utilizaban un coro en los interludios entre escenas y, a menudo, en medio de éstas. Las tragedias estaban dedicadas a las leyendas heroicas y a menudo usaban a los dioses como solución conveniente para el final; en las piezas satíricas se hacía burla de tales leyendas y se caía en una, digamos, obscena mímica a cargo de un coro de sátiros; y en las comedias aparecía en una forma de farsa gruesa la vida política.

Pero, por seguir fieles a nuestro estudio, habrá que centrarse en el primer género, primordial por su potente presencia en la etapa democrática y, posteriormente, por su impacto en el pensamiento.

La “tragedia” es uno de los términos más problemáticos de toda la historia del teatro por la infinidad de significaciones que ha ido asumiendo y por la riqueza y ambigüedad de los valores a que hace referencia. Incluso la propia palabra griega inicial, *tragos*, no se sabe muy bien por qué tenía el significado de “macho cabrío”, el cual cada vez convence menos a los investigadores de esta materia.

De todas formas, con toda la complejidad que le acompaña, en una primera aproximación se puede encontrar alguna definición que si bien no abarca a la mayoría de las múltiples que han acontecido a lo largo de la historia, al menos no niega ninguna. Así, cabe en primer lugar describir la tragedia como una forma de expresión dramático-teatral. Y ello dicho desde la consideración de que este género representa acciones humanas y que su fin es que éstas sean interpretadas. No obstante, la tragedia, como teatro, es una propuesta de conductas efectuada por los actores ante un público en un espacio-tiempo, el de

la Atenas clásica, y, sobre todo, en el periodo democrático. El actor implica, esencialmente, una voz y un gesto. Ser público, por su parte, significa, en términos generales, el silencio y el estatismo. Aunque, desde dicho silencio se le pide una participación, bien de modo emocional, como señalaría Aristóteles, o bien de modo racional, como dirá después Bertolt Brecht. Nuestra perspectiva unirá y enlazará los dos planteamientos.

Con el tiempo, Peter Brook, uno de los principales directores y teóricos de teatro del siglo XX, sintetizará la definición de teatro con tan solo dos elementos. Comienza Brook *El espacio vacío*, uno de sus ensayos más reconocidos: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» (1973:9).

A estos elementos básicos se pueden ya añadir otros para dar una visión más amplia de este concepto. La tragedia combina varios géneros artísticos tales como el literario (el guión o libreto), el musical (los cantos y la coreografía), el plástico (la escenografía), etc. Se asemeja a la poesía lírica por su ingente dosis de musicalidad, y a la epopeya, en cuanto relato.

Al definir la tragedia como teatro, ya le estamos dando un valor de acto comunicativo (en el significado que veíamos en Gadamer) dirigido a una comunidad. Este género tiene la posibilidad de alumbrar realidades imaginarias inseparables de sus creadores y de sus públicos. Una afirmación que nos lleva a preguntarnos por los elementos que hacen posible el teatro, por ese conjunto de complicidades y conocimientos que contribuyen a la creación escénica y a la participación del público desde el señalado silencio y estatismo.

El planteamiento de teatro, en este caso, va unido a un hecho total, tanto estético como literario y religioso. Las treintaidós tragedias que nos han llegado de dicho periodo, y los nombres de sus autores, Esquilo, Sófocles y Eurípides, nos posibilita un material incomparable para la indagación del carácter irremediablemente trágico del hombre y del mundo. La tragedia encierra una serie de características formales, sociales, ideológicas y poéticas, de difícil traslación a nuestros días. Y ello no sólo por cuanto nos separa de aquel mundo donde nació y, digamos, desapareció, en la Atenas democrática, sino también, por la incidencia de las innumerables mediaciones e interpretaciones, tanto en el orden escénico, como en el filosófico que se han dado. La tragedia es una de las más poderosas construcciones humanas para intentar presentar, decir y desvelar el enigma de fondo de la vida del hombre.

Según las teorías que hacen hincapié en el cariz político de la tragedia, es habitual que se diga que este teatro además de ser el reflejo de conflictos dolorosos e incomprensibles para el ser humano, de los que se pedía cuentas a los dioses, que se involucraban y tenían su responsabilidad en la historia de los mortales, utiliza la tradición mitológica (otro aspecto fundamental para comprender la tragedia) para reflexionar sobre la ambivalente relación que la nueva ciudad democrática mantiene con el pasado del que surge y del que pretende despuntar como un sistema político-social radicalmente nuevo.

Hasta ahora, la definición que nos interesa de tragedia va más allá de la lectura de la historia de uno seres desdichados (lo que modernamente llamaríamos un melodrama) o de esos individuos, retornando a las palabras de Aristóteles, que «imitan una acción grave y cumplida, que posee cierta magnitud, y que lleva a calar mediante la compasión y el temor la purificación de tales pasiones» (1449b). Más bien, vemos a la tragedia como un cuerpo dialéctico en las voces de esa conversación viva que llamamos cultura.

Al mismo tiempo que una posible investigación histórica, un examen de la vigencia de la tragedia nos sumerge en nuevas lecturas que nacen de la percepción de Luis de Tavira, para vislumbrar a dicha tragedia como un espacio que «convoca y provoca la dinámica del discurso, que asume una pedagogía (*paideía*), porque antes que nada está urgida de un saber (*theoría*) que la convierte en un hacer (*praxis*)» (2004:183).

Es por esa razón por la que surge el empeño por establecer la interlocución decisiva entre pensar y hacer teatro. Así, el discernimiento de la idea de teatro, o de arte, cuando se hace responsable de sí misma, desemboca en un camino de formación, de incitación, de maduración, es decir, del amplio horizonte de una *paideía*.

Dicha *paideía* se materializa en la tragedia a través de la utilización de la tradición mitológica para reflexionar sobre la ambivalente relación que la nueva ciudad democrática mantiene con el pasado, del que surge y del que pretende despuntar como un sistema político-social radicalmente nuevo.

Por algo, la tragedia es el eje principal del teatro griego y, justamente, comienza su crucial florecimiento a finales del siglo VI a. C., y su vida no dura más allá de los cien años, agotándose en el ocaso del siglo siguiente, conjuntamente con la democracia.

Puede decirse que el periodo de esplendor de la democracia griega coincide casi exactamente con la creatividad de los autores trágicos. Al unísono

de los primeros pasos de la democracia, que provienen de las reformas de Solón (594-593 a. C.), las primeras tragedias se estrenaron en el revolucionario siglo VI a. C. que precedió y condujo al apogeo que Atenas iba a experimentar posteriormente.

En efecto, la tragedia germina y se desarrolla en un periodo histórico de profundas transformaciones, que van desde el régimen tiránico hasta la implantación de la democracia. El primer trágico conocido, como ya hemos mencionado, es Tespis, que desarrolló su tarea en tiempos de Pisístrato, líder al que se llamó “el buen tirano”, que consiguió imponerse en Atenas desde el 546 hasta su muerte en 528. Cuando llega al poder este tirano, ya han hecho mella las reformas de Solón, quien logró básicamente un recorte del dominio de los nobles. En la etapa de Pisístrato, como gobernante, se produce un auge económico, y tal vez por el mismo, fue importante la labor de mecenazgo que llevó a cabo. En la Atenas de ese momento, fueron acogidos músicos y poetas, arquitectos y escultores que transformaron la imagen y la vida ateniense. Además, Pisístrato fomentó fiestas dedicadas a los dioses, sobre todo, las relacionadas con Dionisos, de donde nacerían las Grandes Dionisiacas.

Visto lo anterior, podemos decir que el género trágico brota bajo el amparo de la tiranía. Sin embargo hay que tener en cuenta que dicha tiranía tuvo un papel fundamental para la aparición de la democracia. Los regímenes tiranos se erigieron como solución a los conflictos entre la oligarquía aristocrática y un pueblo que, a partir del aumento de un nivel económico, va a manifestar cada vez con mayor violencia su descontento. La presión del *démos* hace girar la imagen del poder y de las razones por las que el poder se ejerce. En realidad, los tiranos eran unos líderes populares que defendieron al pueblo contra la clase aristocrática a la que ellos mismos pertenecían. Además, la mayoría de ellos fueron grandes protectores de las artes (Mossé, Cl., 1969).

Por tanto, y como bien sintetiza Ana Iriarte,

«la tragedia surge como manifestación de un tipo de régimen que, en la Grecia arcaica, se caracteriza por apoyarse en el pueblo en contra de la clase aristocrática. Lo cual explica en gran medida la actitud crítica adoptada por el género trágico frente a la misma tradición legendaria que había servido a la lírica para engrandecer la imagen de las familias nobles» (1996:18).

Más allá de estos pormenores, la tragedia se va convirtiendo con el tiempo en una encarnación poética de la relación problemática que, tras los gobiernos tiránicos, continuará afirmándose todavía más con la llegada de la democracia.

Es necesario subrayar la victoria de Maratón sobre los persas (la que aparece en primera obra de Esquilo, *Los Persas*) ya que ésta significó a la vez la confirmación de Atenas como una potencia marítima, en cuanto a la dominación de los mares y la proliferación del comercio, el afianzamiento del éxito del sistema político.

Afianzamiento no exento de conflictos, sobre todo entre los aristócratas y el resto del pueblo encabezado por los comerciantes y artesanos enriquecidos.

Es en ese momento cuando se consolidan los festivales dionisiacos, en los cuales se representan sobre todo las tragedias, obras que proponían –ésta es nuestra tesis– una visión democrática del mito. Por ello, en la consecución de dicho imaginario democrático tuvo mucho que ver el teatro como institución social. Pero siempre partiendo del reflejo de la ambigüedad con que se revistió la figura del tirano. Tal es la ambigüedad con que se recubrirán los escindidos héroes trágicos ante la comunidad cívica que, en la época clásica, los contemplará como protagonistas de la actividad política. Puede decirse que los concursos teatrales se convirtieron en una réplica festiva y poética de las asambleas.

«La creciente independencia del hombre se enfrenta a la creencia tradicional en su debilidad y dependencia de la divinidad y del destino, asunto éste, el de la responsabilidad del hombre y su relación con la divinidad en el marco de la evolución política de Atenas, de capital importancia para la comprensión de la tragedia y su función política» (Bañuls, J.V.-1999:36).

La tragedia alcanza su madurez en un momento histórico de grandes transformaciones sociales y políticas, cuando la tiranía decae. Su acción renovadora del mito provoca unas consecuencias en lo social y en lo político. Si el mito da cuenta del destino trágico del hombre, sólo una cosa puede salvarlo: la *dike* (la justicia) que se opone a *Bía*, a violencia, desgarrar del camino natural de las cosas. No ya la justicia divina, sino la justicia creada por los hombres. En el paso de la tiranía a la democracia, el pueblo griego se sintió asimismo sin ningún referente, y sólo la idea del derecho logró sostenerlo. Vernant, citando a Louis Gernet, dirá que «la verdadera materia de la tragedia griega es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno

trabajo de elaboración» (1989:17). Pero luego aclarará que el objeto de la tragedia no es el debate jurídico, sino el hombre que debe vivir por sí mismo ese debate.

Puestas así las cosas, la *pólis* es la suma de todas las cosas, humanas y divinas, y aparece como el nuevo elemento significativo a partir del cual se ordena el mundo griego. Lo bueno y lo malo, lo prohibido y lo permitido, el valor de las cosas y del hombre sólo tienen un punto de medida: el bien o el mal que ocasionan a la ciudad.

A finales del siglo VI a.C., Atenas todavía era una pequeña *pólis* que, como el término refiere, se autosustentaba, basando su economía sobre todo en la agricultura, y paulatinamente, hacia la mirada al mar y al comercio. Y, en efecto, llegó el auge, el desarrollo de la economía mercantil y monetaria. Pero, el orden democrático necesitaba de la expansión como medio para obtener los recursos materiales necesarios para su mantenimiento, puesto que los ricos respetarían el régimen existente mientras no afectara a sus intereses (Miranda Cancela, E., 1998:16).

Es preciso dejar claro que, según las evidencias, en la Atenas democrática se especificaba la igualdad política, pero nunca la económica. Lo cual no puede olvidar que Pericles, además de embellecer la ciudad, también recurriera a la manutención estatal de ciudadanos pobres –la propia asistencia al teatro era, como se ha dicho, subvencionada por el Estado–, otro medio para mantener la estabilidad.

Sin embargo, la necesidad de dar paso a formas de un desarrollo económico superior, llevó a un choque contra la otra potencia griega: Esparta. La Guerra del Peloponeso romperá, pues, lo que se denomina *pentecontaetía* «periodo de cincuenta años», en el que Atenas alcanza una gran importancia, tanto económica y militar como culturalmente.

Éste es el momento donde adquiere presencia pública el teatro, el cual estaba comprometido con el grado de evolución de sus leyes e instituciones.

Si bien el fondo común de lo trágico es la lucha contra un destino inexorable, que determina la vida de los mortales (los personajes trágicos, según Vernant, expresan una coherencia interior del destino del hombre), al mismo tiempo también dicha lucha representará el conflicto que se abre entre el hombre, el poder, la vida social, las pasiones y los dioses. Desde esta doble perspectiva observamos que en el plano religioso se produce el antagonismo

que existe entre el hombre y el Cosmos, y en el plano político, se expone la hostilidad subterránea que se produce entre el hombre y el poder.

En las tragedias se exhalaba un sin fin de conflictos políticos, dentro de otros humanos de mayor envergadura. Y aunque podamos averiguar por dichas obras poca cosa del momento histórico, sí que se puede percibir un reflejo poético de la vida en la ciudad.

Dicho así, las tragedias no nos dicen nada sobre asuntos concretos de la vida política, por ejemplo, cómo funcionaba la Asamblea en las votaciones, pero ello no es óbice para que la realidad política de Atenas no estuviera en las representaciones, aunque fuera a modo de alusiones. O en todo caso, dichos asuntos políticos aparecen desde la reflexión de los problemas estructurales, profundos de la *pólis*.

Son muchos los autores que se han lanzado hacia esta interpretación, uno de ellos es Diego Lanza, para quien

«la tragedia ateniense del siglo V se puede definir como teatro político, pero en un sentido del todo diferente al definido por teóricos y dramaturgos modernos como Piscator o Brecht. El cariz político de la tragedia no es el resultado de una selección temática conscientemente buscada y que comporte una ruptura con la tradición. El teatro es en Atenas constitucionalmente político: forma parte de la vida política de la ciudad [...] De forma más precisa, político es su lenguaje mismo» (1975:15).

A raíz de lo señalado, es lícito decir que la tragedia es una verdadera institución social, y que el vínculo entre ella y la vida política y la organización cívica es estrecho. La tragedia es una innovación artística de gran calado, una institución social y, a la vez, el medio de plantear, en el plano psicológico, los problemas de los lazos del hombre y de sus actos (Vernant, J. P., 2002:69).

Para la crítica moderna, como afirma Jordi Redondo, la trascendencia socio-política de las representaciones trágicas constituye un fenómeno histórico que no se puede cuestionar (1998:39). Esta posición viene auspiciada por las investigaciones en torno a la fuerte incardinación del teatro en la vida ciudadana ateniense, llegándose a considerar como una de las más características instituciones de la *pólis* clásica, como ya habrá quedado claro en el capítulo anterior.

Una institución que se corresponde con la instauración de un imaginario democrático. Al fin y al cabo, las materias principales de la tragedia, como se ha dicho, son el ideario social propio de la ciudad.

Las tragedias griegas son, por dicho motivo, lugares privilegiados en los que se representa/escenifica la historia humana con sus vicisitudes, circunstancias y conflictos. Y lo hace como manifestación artística, es decir, trasladando al orden de la ficción o del símbolo aquella parte de la experiencia que no puede expresarse de otro modo.

Cobra relevancia en este sentido que pensadores ilustrados le otorgasen a la tragedia una gran carga educativa y didáctica. Tanto para Schiller como para Lessing, la tragedia es un modelo para lograr un teatro en el que se encarne el pensamiento ilustrado, un teatro educativo convertido en una institución moral. Una base, esta última, para posicionarse en una idea de tragedia como una poética ilustrada que intenta penetrar en la política práctica, en un arte incardinado en el ámbito de la sociedad. Por ello, para Vernant,

«la tragedia es un documento excepcional: el vínculo entre la vida política, la organización cívica y la organización de la tragedia es estrecho. La tragedia es el mejor ejemplo que se puede tomar para estudiar el impacto del hecho literario sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literario y la institución política» (2002:51).

1.3.- El origen político de la tragedia

La tragedia se va desplegando conforme se implantan las instituciones democráticas, llegando a ser una de las más significativas expresiones del pensamiento de la época clásica. Los héroes ancestrales representarán, de esa manera, la necesaria autocrítica a los regímenes tiránicos como antiguas soberanías.

Es evidente que el periodo de esplendor de la democracia coincide con el de los momentos estelares y creativos del teatro griego. La tragedia nació con la tiranía previa a la democracia y creció con ésta hasta llegar a una improbable encrucijada. La caída de la democracia significará también el declive de dicho género, unido al de la comedia, que cobra fuerza en dichos momentos decadentes de la democracia griega.

No obstante, el origen histórico de la tragedia griega sigue siendo fuente de debates. Aun con algunos puntos comunes, existen divergencias sobre su enlace con las fiestas religiosas y las fiestas agrarias, o los ritos para honrar a los héroes y los señalados ditirambos en honor a Dionisos.

La mayoría de los manuales de historia del teatro, siguiendo a Aristóteles, conciben el nacimiento de la tragedia en el ditirambo. Para Aristóteles, como señala en *La Poética*, la tragedia procedía «de quienes conducían los ditirambos» (1449a). Es decir, de los poetas que antiguamente componían obras consagradas a Dionisos y dirigían el coro que las cantaba y danzaba. Dionisos es, desde esta perspectiva, el eje de todo acercamiento al género; un dios en el que los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la Naturaleza.

Los coros primitivos, desde el planteamiento aristotélico, debieran estar compuestos por sátiros, asociados muchas veces con machos cabríos –ya lo hemos señalado, la propia palabra “tragedia”, según algunos diccionarios, proviene del griego *trágos*, o canción del macho cabrío, sacrificado por los griegos en nombre de los dioses.

Se dice, haciendo caso a los seguidores de estas teorías relativas al papel preponderante de Dionisos, que las tragedias tuvieron su origen en los primitivos cantos que celebraban la muerte y resurrección anual de mismo, cuyo nombre en griego significa el dios "nacido dos veces"; no en vano, la leyenda mitológica de este dios habla de una doble génesis. Nos referimos al "canto de los machos cabríos", un coro de sátiros danzarines dirigidos por un entonador o Corifeo que ejecutaba el canto dionisiaco o "ditirambo". Coro y Corifeo se enfrentaban en un "agón" de palabras, música y baile. Posteriormente, a este coro se fueron añadiendo uno, dos o más actores-recitadores.

En esta trama, no puede dejarse de mencionar la teoría auspiciada por Nietzsche. De momento es hora de apuntarla, y así seguir la linealidad del texto, y después, cuando llegue el capítulo dedicado a este filósofo, profundizar en la misma para llegar a las conclusiones que nos interesan.

En *El drama musical griego*, un artículo previo a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone las características de ese coro ditirámico, además de hablarnos del efecto omnipotente de la primavera que incrementa las fuerzas vitales de la desmesura. Lo importante para Nietzsche es que, como él mismo afirma, dicho ambiente no se producía ni como travesura arbitraria ni era un capricho que las muchedumbres excitadas de un modo salvaje, con sus rostros pintados, o sus cabezas coronadas de flores, anduvieran errantes por los campos y bosques. Pues este comienzo, esta cuna del drama, no consistía, como puntualiza Nietzsche contraponiendo el ambiente de su época, en que alguien

se disfrazara y quisiera producir un engaño en otros, sino en que «el hombre estuviera fuera de sí y se creara a sí mismo transformado y hechizado [...] en un estado de hallarse-fuera-de-sí» (2005:212).

De ese estado provendría, según Nietzsche, el profundo estupor que después ocasionaría el drama, «la vacilación del suelo, la creencia en la individualidad y la fijeza del individuo» (2005:213).

Para Nietzsche, en la época del florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisiaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Porque, como después señalará claramente, cuando la tragedia pierde la fuente *dionisiaca*, muere; en concreto, con la obra de Eurípides la este teatro vive su decadencia.

Otro asunto importante que apunta Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia es que ésta se relaciona con el canto coral. Muchas interpretaciones han surgido sobre este elemento básico de la tragedia, aunque Nietzsche se adhiere a la descrita por Schlegel cuando señala que el coro es el “espectador ideal”, en la manera que el coro concibe los acontecimientos y el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador (2005:217).

Pero volvamos a esos principios desde la descripción del propio Nietzsche:

«Al principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dionisos. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a un séquito a participar ellas de manera vivísima. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales, Dionisos es en cierto modo la imagen, la estatua viviente del dios» (2005: 219).

Nietzsche, en su explicación, está buscando ese efecto incomprensible ya para nuestro mundo, ese efecto que descansaba en un elemento que se ha perdido; esto es, la música. A fin y al cabo, según él, la tarea de la tragedia era «trocar la pasión del dios y del héroe en la fortísima compasión de los oyentes» (2005:220).

Esa labor también la tendría después la palabra, pero el problema, para Nietzsche, es que ésta actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento. Por ello esta palabra no alcanza muchas veces

su meta, dada la longitud del camino. En cambio la música toca directamente al corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende. El papel de la música en estas representaciones dionisiacas era, pues, alumbrar la imagen simbólica que se representaba en la escena, y de ese modo ayudar al espectador activo a lograr ese estado de *embriaguez* que necesitaba toda representación. Por ello Nietzsche ve la música como el culmen del arte, el que no necesita de ninguna imagen para manifestarse, o, más exactamente, la única cepa artística que no parte de la imagen.

Por este camino irían quienes perciben el origen del teatro occidental en los ritos de magia mimética que los pueblos “primitivos” aún practican. En el paroxismo del trance, el danzarín se ha convertido en el amuleto que capta el espíritu escondido en los seres y las cosas. Estos danzarines representan, temporalmente, a las potencias espantosas.

Ocurre que, según esta teoría, durante la primera fase de la evolución la representación surgía a partir de peticiones a las divinidades. Por ejemplo: la danza del bisonte o la lluvia. Posteriormente, este ritual mimético dejará de ceñirse al cerco de un hecho posible, y recordará al pasado para absorber sus energías. El grupo social entero es cómplice de esta epilepsia, de estas convulsiones sagradas. En el momento de la fiesta, la danza, la ceremonia, la mímica, no son más que una entrada en materia. El vértigo sustituye al simulacro. Es entonces, como señala Rómulo Pianacci (2007), cuando la imitación se hace *re-presentación* en el sentido más cabal de la palabra.

El paso del rito al teatro se produce desde un proceso gradual, un proceso que consiste, en parte, en una selección dentro de los elementos del rito, como veremos más adelante. Pero lo importante es subrayar que este rito es fundamentalmente simbólico y sólo secundariamente se lo interpreta con la ayuda de un mito antropomórfico. En un primer momento el rito no está verbalizado, pero, después, un proceso evolutivo lo acercaría al teatro.

Con el tiempo las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose flexibles y capaces de ser utilizadas de diversas maneras, mudándose unas con otras, para que, finalmente, el teatro griego exprese la vida humana, no directamente, sino a través ya del mito. De cualquier modo éste no puede formularse sino mediante el contenido ritual; un rito que, como afirma Rómulo Pianacci, inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo meramente humano, en una concepción que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mistificación del rito

es, en definitiva, el primer impulso para la aparición del teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con un mínimo simbolismo y una máxima coherencia en el contenido total.

También Sigmund Freud llega a unas conclusiones parecidas, aunque con sus peculiares pasos. Para el creador del psicoanálisis, la tragedia griega tenía grandes similitudes con el rito totémico. En *Tótem y tabú* (1913) nos presenta la tragedia como una formación sustitutiva por medio de la cual el asesinato del padre primordial se manifiesta. La tragedia no es la repetición del rito sacrificial de las culturas totémicas, en ella hay ya una marcada evolución con respecto a este rito, pero ambas, conservando una estructura lógica común, permiten a la comunidad que las vive o las representa, afianzar el lazo social que las ha fundado.

Y ahora, dando un salto, es pensable que la tragedia sustituyera el ritual del misterio por la palabra impresa y escenificada. Algo dicho con las debidas precauciones, ya que este género artístico siguió manteniendo su misterio, y un enigma. Precisamente, son las indagaciones sobre la existencia humana las que más han tenido lugar en los acercamientos al arte que se consolidó en la Atenas democrática.

Por otro lado, habría que tener en cuenta a Karl Jaspers (1949), sobre todo cuando afirma que la tragedia, como teatro, es un espejo abisal –y siendo espejo es el espacio mismo de la reflexión, pero al precio de constituirse enteramente como imagen virtual–, ante el que un grupo humano contemplará en común el reflejo amortiguado de lo que no puede verse cara a cara, y se transformará mediante esa comunión sentimental, se hará comunidad. Se hará ciudad mediante un vínculo.

Otra aportación importante a este hecho es la que realiza Jacqueline de Romilly, quien ve que tanto la versión aristotélica como la nietzscheana plantean algunas dificultades:

«La primera es técnica: se debe al hecho concreto de que los sátiros nunca fueron asimilados a machos cabríos. Por lo tanto es necesario encontrar una explicación. Y si se recurre a la lascivia común de unos y de otros, no se resuelve la primera dificultad sino para agravar la segunda. Esta segunda dificultad es, en efecto, que la génesis así reconstruida sería la del drama satírico más que la de la tragedia y que no permite en absoluto imaginar cómo estos cantos de sátiros más o menos lascivos pudieran dar origen a la tragedia, la cual no era en modo alguno lasciva ni incluía el menor rastro de sátiros» (1982:16).

Cita que exponemos para dar cuenta de algunas dudas que recaen en los últimos años sobre las teorías ampliamente aceptadas, tanto la de Aristóteles, como la de Nietzsche.

Kenneth Macgowan y William Meltitz (1961) afirman que existe otro modo de ver dichos orígenes, y que tienen que ver más con planteamientos sociales y políticos, ya que más que en Dionisos, estos autores muestran interés por los héroes que no alcanzaron el estado de dioses. El origen estaría, pues, en historias de guerreros y reyes que podían haber sido contadas primero en las danzas belicosas que servían de estímulo del valor marcial. En lo que concierne a Grecia, esta hipótesis sostiene que «las historias de los héroes eran narradas en ceremonias que se efectuaban ante sus tumbas, y que estas historias evolucionaron desde el canto y la danza hasta la reproducción dramática de los acontecimientos» (1961:13).

Por su parte, Rodríguez Adrados intenta salvar la aparente contradicción aristotélica interpretando que el espíritu *dionisiaco* del que habla Aristóteles entonaba cantos religiosos en honor del dios Dionisos compuestos de partes serias y de partes burlonas en sentido amplio; a partir de esta médula doble, debió surgir por un lado la tragedia (por acentuación y predominio de la parte seria) y por otro la comedia (cuando el elemento burlón fue el que se impuso). Pero lo substancial de la aportación de Rodríguez Adrados es su percepción de la deficiencia de la teoría aristotélica, afirmando que uno de los antecedentes más claros de la tragedia puede ser la lírica coral, representaciones que tenían lugar en contextos de fiestas ciudadanas, y su carácter social se manifestaba en el hecho de que cualquier persona de la comunidad estaba lo suficientemente introducida para formar parte de las mismas (1972:21-56).

A la vez, el origen estaría, uniéndose a la interpretación ya señalada, en la épica de mitos heroicos, los cuales, desde el prisma trágico, se transforman en un momento determinado en mitos democráticos.

Y esto es lo significativo, como justifica Vidal-Naquet con la siguiente y rotunda afirmación: «el único origen de la tragedia es la propia tragedia» (2002b:164). Ello quiere decir, según nuestro entender, que, independientemente de los aspectos originarios, es un hecho evidente que la representación trágica logra ser uno de los puntales más representativos de la ciudad democrática. De ese modo, mediante el discurso trágico se apercibiría, como ya expusimos anteriormente, la evolución que la sociedad griega –en

especial, el derecho- está experimentando en dicho momento. En todo caso, se suele sintetizar a la tragedia como un cuestionamiento de la justicia, bien sea ésta divina o humana, que se enraíza en las instituciones democráticas. «Escuchándose en el teatro Atenas se veía a sí misma» (Iriarte, A., 1996:7).

Sin embargo, la interpretación política no obvia la comprensión profunda de la existencia; ya que, como subraya Ana Iriarte,

«la tragedia habla al mismo tiempo de lo individual y colectivo, a partir del momento en que el conocimiento de sí mismos que los héroes míticos alcanzan en el escenario trágico pasa por su encuentro con los límites de la condición humana y de las leyes por las que ésta se regula en el contexto cívico» (1996:7).

El héroe trágico está inmerso en un destino del cual no puede escapar. Edipo debe expiar su culpa, la del asesinato de su padre. Toda la tragedia girará en torno a este hecho. Pero mientras observamos al héroe recorrer el largo y doloroso camino que ya está escrito, aparece un segundo personaje, el Coro. En escena, vemos esta diferencia: el héroe se presenta ante nosotros con la máscara, elemento simbólico que lo diferencia del coro, pero que, al mismo tiempo, lo simboliza como un hombre de otro tiempo; venido de un pasado religioso cubre su verdadero rostro, en tanto que el coro, sin máscara, nos muestra los rostros de ciudadanos anónimos, rostros de hombres que sólo tienen valor a través de ese elemento significativo que representan: la comunidad.

Sin salirnos de este horizonte, habrá que hacer de nuevo caso a Rodríguez Adrados, cuando señala que en la tragedia se funde el ideal de la aristocracia – el héroe- y la crítica popular de su insuficiencia, hecho desde el punto de vista religioso, y con ayuda de la claridad de conceptos que aporta el nuevo movimiento racional (1998:130).

Algo parecido expresa Vernant con lo siguiente: «La tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano, y es el coro, como representante del pueblo griego, quien se hace consciente de la importancia de la ley» (1989:16).

Una ley que está inmersa, como se ha señalado, en una ciudad, en una estructura política que permitirá el desarrollo de la tragedia. En todo caso, el resultado final de estas disquisiciones consistirían en que la tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social de la ciudad, situada al lado de sus órganos políticos y judiciales. Una institución con un modo político de entender la sociedad.

Por ese motivo, en el origen de la tragedia está cobrando fuerza el cariz más político, y ya se perfilan con mayor aplomo las formas literarias que la precedieron, a saber la épica y la lírica coral, que las manifestaciones dionisiacas. Los poemas homéricos, por ejemplo, son un punto de referencia determinante, así también como otras muchas epopeyas dedicadas a las proezas de los héroes o a linajes malditos, como es el caso del de Edipo, que aun desaparecidas, parece ya claro que los trágicos reformaron de manera absolutamente renovadora.

Pues bien, estas teorías ven a la tragedia como un elemento importante para que el pueblo griego lograra conservar y promulgar un nuevo orden significativo, el que permitió construir una sociedad en aras de un bien común, estructurando un nuevo universo político: la *pólis*.

Por eso es necesario subrayar de nuevo que la tragedia, en su vertiente madura, surge al mismo tiempo que un régimen que se posiciona en contra de la aristocracia, otorgando una actitud crítica a los antiguos héroes surgidos del ideario aristocrático. La tragedia griega, en este contexto, era considerada en Grecia como un elemento importante para la educación democrática, es decir, para la educación política. Y ello ocurre, no porque en tales tragedias se plantearan debates ideológicos que afirmaran las virtudes de la democracia frente a sus enemigos, sino porque se hacían preguntas que son propias de una sociedad democrática; o si se quiere, de una cultura democrática. Esto se produce además de expresar del castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

La tragedia nos interesa porque va mucho más allá de la lectura de la historia de uno seres desdichados, nos abre a la alegoría. La tragedia es, al mismo tiempo que una innovación artística, una institución social y nos permite entrever los problemas de los lazos de los hombres y sus actos.

Para Rodríguez Adrados, la tragedia es el espejo de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas. Así es; los griegos no viven el dilema de si la acción del hombre es el resultado de una libre voluntad o el de una intervención divina: ambas cosas son ciertas para ellos, como para civilizaciones posteriores que creen a la vez en la responsabilidad y libertad y en la omnipresencia de Dios. Lo cual no debe interpretarse como se hace generalmente, según Rodríguez Adrados, que el teatro griego es la pura

representación del triunfo del destino sobre la voluntad del hombre. En ese sentido, puntualiza este autor:

«Hay manifestaciones diversas del poder de la divinidad, no una afirmación general de que la acción del hombre no puede ir más allá de ciertos límites, descritos ya como de condición moral, ya como simple voluntad divina» (1998:129).

Respecto a la supervivencia de muchos de los conflictos planteados en las tragedias griegas, y su incidencia en el discurso político de la democracia, cabría poner numerosos ejemplos. En el caso de *La Orestíada* (Esquilo). Cuando Orestes, tras haber matado a su madre, pide, como hombre, no ser juzgado por los dioses, sino por los hombres, por los más justos de la comunidad, se plantea un debate, quizá aún no resuelto en las sociedades contemporáneas llenas de jurisdicciones y códigos especiales según la identidad social de los reos, por no hablar de los casos de politización de dicha justicia.

En *Antígona* (Sófocles), la disputa surge entre el derecho particular de Antígona a enterrar a su hermano, y el de Creonte, al considerar que eso es nocivo para la vida política de la ciudad, surgiendo el conflicto, nunca resuelto satisfactoriamente, entre el derecho público y la esfera privada, ambos con su propia legitimidad. Debate que es propio de la democracia, porque la dictadura –incluida en esta la simulación democrática– supone la liquidación de ese conflicto en beneficio de uno de los términos.

Como subraya José Monleón, en su percepción de este cariz democrático del teatro griego, la tragedia busca las respuestas más justas ante los conflictos que se presentan. De ahí su consideración como parte del motor de la evolución democrática (1989:149). Y al teatro le corresponde, como lo hizo el griego, poner en cuestión las situaciones conflictivas imaginativamente, como ya se ha dicho. Para hacer “mejores” a los hombres.

La tragedia es, pues, uno de los emblemas políticos del siglo V ateniense. Conclusión que no está reñida con la ya clásica interpretación que enraíza, profundamente, a las obras trágicas con un sentido religioso, la del personaje trágico frente al destino; o el hecho de que el sufrimiento humano estaba atado a los designios divinos.

El teatro, en este sentido, sería ofrecido como un espacio de comunicación, a través del cual una sociedad podía verse a sí misma y desde él pensar su vida

personal y colectiva. Esta idea subyace desde nuestra consideración del teatro griego como escuela de formación humana y social.

En este contexto, y en el momento de la reflexión en que nos encontramos, cobra sentido diferenciar los objetos principales entre el teatro griego y su posterior, el romano, para poder comprender mejor al primero, para poder adentrarnos ya en los pasos previos de unas características genéricas.

1.4.- Teatro griego *versus* teatro romano

El teatro griego, como institución, dio lugar a una estética, pero también, como hemos observado, tenía una finalidad política en la medida que suponía una interpelación a los dioses y una serie de preguntas sobre la condición y el destino de los seres humanos, en el romano se percibirá más el tono formal en busca de un concepto de espectacularidad.

Veamos las diferencias de esta dualidad a partir de una síntesis del estudio realizado por José Monleón (2003:197-199):

1) Si por un lado, la poética del teatro griego no olvida nunca el valor del drama, de los conflictos, situaciones y personajes, el romano se abraza a la mera diversión, alcanzada a través de una masificación del espectáculo y su impacto sensorial.

2) Si el teatro griego apuesta por la recepción emocional y a la vez racional, el romano lo hace por la compulsión. Es decir, en el primer caso se apela a la conciencia y a la inteligencia del espectador, y en segundo, se alimenta una comunicación meramente instintiva.

3) En el teatro griego, el mito es la historia que se cuenta, y ésta se adentra en el imaginario del espectador y, probablemente, permanece en él más allá de la respuesta intelectual inmediata. Aún si se produce la *catarsis* propugnada por Aristóteles, quedan siempre, al final de la representación (y también de la lectura de dichas obras) preguntas sin respuestas; quedan las imágenes y las palabras de los castigos impuestos por los dioses a los personajes inocentes, y, especialmente, una determinada incitación a participar en un debate existencial y político que la tragedia no ha hecho más que iniciar y perfilar.

En cambio, el teatro romano deja en el imaginario una compulsión feliz, el placer de ver algo bien hecho (evidentemente, si se ha conseguido la perfecta estructura, la que pedía Aristóteles en *La Poética*), es decir, una satisfacción instintiva.

El teatro griego apunta una forma de entender el arte que tiene que ver en primer lugar con un grado de responsabilidad en la cosa pública, pero también dicha actividad artística se abre a las propuestas de convivencia y de respeto, no para postrarse literalmente en una tesis, sino para dar cuenta de sus dificultades, para exponerlas desde una perspectiva realmente humana, con sus claroscuros y sus inseguridades. Es en este contexto donde es pertinente afirmar que el teatro fue, en la Atenas clásica, *paidéia* para todo un pueblo en su sentido más hondo.

1.5.- Elementos genéricos de la tragedia

A diferencia del romano, el teatro griego intenta, de alguna manera, fundamentar la democracia, ya que, a través de las representaciones trágicas, el pueblo ateniense se ve reflejado en la nueva situación social y política en la que está inmerso. La tragedia no es sólo una forma de arte, es, como ya ha quedado tatuado, una institución social de la ciudad, y se sitúa al lado de los organismos políticos y judiciales. Es un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, y más aún, como afirma Vernant, mantiene un arraigo con la realidad social. Pero no sólo se puede considerar el modo de reflejar ésta, ya que «no refleja la realidad, la cuestiona» (2002:27).

El drama lleva a la escena una antigua leyenda del héroe, es lo que supone el mundo legendario, el pasado de la ciudad. Un pasado que no entra directamente en consonancia con el pensamiento jurídico, pero sí que propone un conjunto de conflictos no resueltos. La tragedia extrae temas de las leyendas de los héroes, y, sin embargo, se distancia de los estos mitos heroicos en los que se inspira y que interpreta con mucha libertad. Confronta dichos valores con los modos de pensar de la ciudad.

Si bien este tema, el de la relación de la tragedia con el mito, en concreto con los mitos democráticos, lo dejamos para capítulo específico, en el presente nos centraremos primero en algunos asuntos generales fundamentales para seguir comprendiendo los pormenores importantes de este género dramático, dentro del sentido, es evidente, que le damos y buscamos en el presente trabajo.

Uno de ellos, como ya habrá quedado en evidencia, es el de la relación de la tragedia con la política, esto es, observar cómo los trágicos se hacen eco en sus obras de las cuestiones políticas. Tema que conlleva otros adyacentes que no habrá que obviar, como la relación de la tragedia con la religión, el derecho, el ámbito psicológico y, sobre todo, para el tema que nos ocupa, los conflictos y su conciliación.

1.5.1.- Tragedia y política

En la tragedia, el problema principal es el del hombre enfrentado con su libertad y con su destino; podemos decir que éste último es realmente el verdadero personaje. Además de este tema antropológico, la tragedia siempre muestra al hombre ligado a la *pólis*, a la vida ciudadana y por eso tiene un eminente sentido político a la vez que pedagógico. Por tanto, el papel político de la tragedia es un hecho que no se puede negar, ya que esta manifestación artística no vive al margen de los acontecimientos políticos de la *pólis*. Pero si su función es difícil de cuestionar, también lo es comprender esta relación en su justa medida, un intento inherente a este capítulo.

Dice Pierre Vidal-Naquet que si bien los griegos inventaron la política, también la tragedia, como hecho social total, como género que es a la vez estético, literario, político y religioso. Podría decirse, según Vidal-Naquet, que toda obra trágica es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto. Desde el plano religioso, desarrollando el antagonismo del existir entre el hombre y el Cosmos. Desde el político, explicitando la conflagración subyacente entre el hombre y el poder. Pero también, señala Vidal-Naquet, la relación entre política y tragedia se ha visto de varias maneras en los estudios al respecto.

Una de ellas tiene que ver con la búsqueda de referencias políticas del contexto histórico en las tragedias; otra, con la búsqueda de las ideas políticas de los trágicos relacionadas con su posible adscripción partidista; y la última, la que nos interesa para nuestro fin, con la investigación de las ideas políticas que transmite la tragedia, lo que nos llevará incluso a definir un concepto de política implícito en la creación artística.

1) La primera manera de relacionar la tragedia con la política tiene que ver con la búsqueda de un sentido de lo inmediato. Lo que Vidal-Naquet aclara

como «un pequeño juego que siguen teniendo algunos de sus seguidores: el de descubrir alusiones políticas a las tragedias griegas» (2000:17).

Si indagamos, encontraremos más alusiones de las que pueden percibirse a primera vista, incluso teniendo en cuenta que en la mayoría de la tragedias que conocemos su acción se sitúan fuera de Atenas², muchas veces en lugares al margen del mundo civilizado. Tampoco la Asamblea (la *Ekklesia*) aparece representada directamente en la escena trágica.

Pero no podemos pasar por alto este nivel de investigación que ha llevado a muchos estudiosos horas y horas de indagación, y son múltiples los ensayos que atestiguan este hecho. El propio Vidal-Naquet, aunque de forma crítica ante lo que otros hacen al quedarse absortos en esta perspectiva, ha encontrado múltiples alusiones de las cuales sólo citaremos algunas. Como, por ejemplo, la que relaciona el final de *La Orestíada*, de Esquilo, con las reformas de Efialtes de 462 a.C., las cuales ponen fin al papel del Areópago, limitando su función a los crímenes de sangre. Hay que recordar que *La Orestíada* se representó en 458 a.C., cuatro años después de esa importante reforma democrática.

Siguiendo con Esquilo, se ha llegado a deducir las relaciones de algunos de sus personajes con otros históricos. Por ejemplo, L.A. Post llega a decir que Eteocles (*Siete contra Tebas*) hace alusión a Pericles (1950:51). También se ha relacionado a Prometeo con Protágonas (Davison, J.A., 1949:66) o que Agamenón sería Cimón (Cole, J.R., 1977:99). En estas pesquisas, Bañuls ve claros indicios de la realidad política del momento, y así señala que «el elogio encendido a la democrática Argos, tan explícito en *Las suplicantes*, supone un ataque abierto y directo a los sectores conservadores ateniense, filoespartanos, poco amigos del sistema democrático» (1998a:48).

Además, a lo largo de estas indagaciones, es constatable que si bien es posible encontrar en Eurípides muchas alusiones a la situación política, resulta mucho más difícil leer dichas señales en Sófocles. Y eso que Sófocles es, de los tres grandes poetas trágicos, el único que fue elegido para llevar a cabo funciones políticas y militares en la democracia ateniense. Sus alusiones a los asuntos políticos de su tiempo son escasas y polémicas.

De todos modos, aunque el propio Vidal-Naquet haya buscado, y encontrado muchas veces, dichas alusiones en sus ensayos, él mismo las

² De las tragedias que nos han llegado, escritas y representadas para los atenienses, sólo cuatro están ambientadas parcial (*Las Euménides*) o completamente (*Edipo en Colono*, *Los Heráclidas* y *Las Suplicantes*) en suelo ateniense.

considera bastante superficiales, ya que, según sus conclusiones, la tragedia y la *pólis* mantienen una relación mucho más complicada que los datos que puede proporcionar dicha búsqueda. En ello abunda con una metáfora clara y concluyente: si la tragedia es un espejo de la ciudad-Estado, es un "espejo roto".

2) El segundo apartado de investigación busca el compromiso concreto de los autores, incluso desde su pertenencia partidista. Uno de los estudios de mayor resonancia en esta cuestión es el que realizara Georg Thonson al considerar a Esquilo como un pitagórico convencido. En este sentido, Thonson proporciona una interpretación diferente a la habitual de esta secta, al relacionarla con una visión democrática, perseguidora de armonía social, en vez de verla como Pierre Lévêque como un grupo de presión político-religioso de carácter conservador. Dejémoslo ahí, como un apunte, porque lo que de verdad nos interesa no son estos datos puntuales, sino las complicadas relaciones entre la tragedia y la *pólis* ateniense.

3) Mucho de lo que se ha dicho se aplica a este punto. En lo que Vidal-Naquet ha profundizado al comparar, como hemos dicho, la tragedia con un "espejo roto", lo hace recordando lo que Angus Bowie denominó «los filtros trágicos de la historia» (2000:19):

«Y cada fragmento remite a la vez a una realidad social y a todas las restantes, mezclando estrechamente los distintos códigos: espaciales, temporales, sociales, económicos. [...] Si los atenienses hubiesen querido un espejo tan directo como fuese posible de la sociedad tal y como la veían, no habrían inventado la tragedia, sino la fotografía o el informativo cinematográfico» (2004:53).

Adorno también explica este hecho, en su *Teoría estética*, señalando que nada de lo social en arte es inmediato, ni siquiera cuando lo pretenda (1983:296).

Otra interpretación, ahora freudiana, que añade certidumbre sobre lo dicho: la tragedia discute, deforma, renueva, interroga, como hace el sueño con la realidad. Este planteamiento nos lleva a la búsqueda de niveles más profundos, que van más allá de momento histórico en el que fueron representadas y de cuyas inquietudes y problemas intentaban hacer que los ciudadanos tomaran conciencia plena.

Lo bien cierto es que el debate político constituye un componente fundamental de la tragedia. A diferencia de la comedia, directamente vinculada al pensamiento político, la tragedia está presidida por una distancia que otorga a todos los personajes en conflicto una determinada justificación. Una distancia que surge cuando percibimos que los personajes poseen, paralelamente a la posible significación política de su comportamiento, una carga inherente a su condición humana. Por ello dice Bañuls:

«La tragedia, perfectamente integrada en el marco de un proceso de transformación y consolidación de estructuras político-sociales nuevas, es un punto de referencia obligada para la reflexión de problemas profundos, estructurales, que preocupan directamente a los ciudadanos o bien, indirectamente, en la medida que sufren sus efectos, a la vez que contribuye por sí misma a reafirmar la identidad propia y diferenciada de esa comunidad político-religiosa que es la *pólis*» (1998a:38).

Bañuls también asevera que el término “político” tenía en el ámbito cultural griego una referencia distinta a la nuestra y que encierra una realidad más compleja que la que hoy se suele atribuir a dicho término (1998a:38). No lo creemos así, sino más bien parece que Bañuls toma en consideración la visión política actual desde un punto de vista más superficial, el que se relaciona una manifestación política con una mera “demostración ideológica”, o como un acto partidista. No, la política hoy es tan compleja como antaño.

No sabemos hasta qué punto todo esto se desarrollaba en Grecia, pero lo que nos importa subrayar es el papel político de la tragedia, que sin proponer alternativas sí que planteaba conflictos básicos de la vida política, conflictos ficticios, imaginados, para redundar en la realidad y así verla mejor para poder cambiarla. Una ficción espejo (roto) de una realidad donde encontramos sujetos que viven sus propias contradicciones existenciales, con las cuales y desde las cuales experimentan su relación con la sociedad, es decir, su condición política, a veces explicitada verbalmente, a veces sólo a través de las conductas o decisiones entre dilemas aparentemente privados.

Pues bien, desde esta perspectiva, si comparamos los personajes creados por los tres trágicos, veremos que los de Esquilo se hallan más lejos de la individualidad y más cerca de lo genérico, en ellos destaca más los rasgos de carácter general. Los personajes de Esquilo son corales, ya que detentan principios colectivos y valores y conceptos generales: la desmesura, la

impiedad. Eteocles y Polinices en *Siete contra Tebas* encarnan una maldición, la que proviene de Edipo, y una amenaza para el pueblo de Tebas; por ello, el coro de jóvenes tebanas representan el temor y desasosiego que produce al pueblo esa amenaza cada vez más real.

Sófocles, en la medida en que se interesa más por el individuo que por sus reacciones personales, suele sacar a escena más que personajes, individuos fuertemente caracterizados. Pero ello no evita que se indaguen desde el punto de vista general como ya veremos en la interpretación que hace Hegel de *Antígona*.

Por el contrario, las tragedias de Eurípides, con un desarrollo mayor y más complejo de la acción dramática, más rica en peripecias, permiten el establecimiento de contrastes, de oposiciones, a través de las cuales la personalidad de los personajes puede alcanzar una individualidad mucho mayor. En realidad éstos son presa de pasiones que les llevan a acciones compulsivas, con cambios de humor y de actitud más o menos bruscos y muchos de ellos inestables, pero tan inestables y cambiantes como inestable y cambiante era la sociedad que le tocó vivir al más moderno de los trágicos.

Tanto unos personajes como otros, y todavía más los de mayor grado de individualidad, mantienen una característica general. Porque, como ya dijimos, los autores trágicos tienen claro que en la vida humana conviven problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacen en la realidad social.

Por ahí aparece el contenido estricto de la tragedia, ya que, políticamente, no actúa directamente sobre la *pólis*, sino indirectamente. Actúa, sí, sobre el espectador como individuo, para, a través de él, de su acción posterior en la colectividad, en su condición de ciudadano, operar sobre la *pólis*.

En la tragedia, lo que de verdad importa son las preguntas que llevan al hombre a pensar, a tomar consciencia sobre situaciones planteadas, sobre conflictos ficticios, pero que son, como hemos dicho, arquetipos de lo que acontece en la ciudad.

1.5.2.- Poesía religiosa

La tragedia, según Rodríguez Adrados, es el «espejo de la vida humana en crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas» (1998:121). El elemento religioso está, pues, presente en toda obra trágica. Un elemento que

como ya observamos no está muy lejano de la política. Es cierto, en Esquilo el mundo religioso está muy presente, y se mezcla con los relatos mitológicos. Dioses y semidioses son personajes de la fantasía humana, y se evocan muchas veces (Prometeo, Las Euménides...) de forma directa. Pero, al mismo tiempo sus características los convierten en símbolos y alegorías de las categorías que el hombre va descubriendo en el mundo, tanto el natural como el espiritual. La tragedia de Esquilo retoma el mito, y le da una perspectiva histórica bajo el eje de la Justicia y el Destino.

Para Sófocles, el mundo religioso es el elemento determinante de la estructura social, y, para Eurípides, lo religioso es un elemento de conservación, por tanto convencional, y se convierte en pretexto, como el mundo mitológico, de la investigación psicológica de los personajes

Estos planteamientos tienen como referencia a uno de los dilemas fundamentales que surgen en el mundo griego, el que se pregunta si la acción del hombre es el resultado de una libre voluntad o el de una intervención divina. Tal vez sea éste uno de los temas más complejos con los que nos enfrentamos a la hora de analizar la tragedia. Ya que ambas cosas son ciertas. Porque la vertiente religiosa no debe entenderse en modo alguno, según Rodríguez Adrados, en el sentido de que la tragedia es la pura representación del triunfo del destino sobre la voluntad del hombre.

«No, la acción del hombre no viene delimitada por resultados previamente decididos, sino que dicha acción no puede ir más allá de ciertos límites, descritos ya como condición moral, ya como simple voluntad divina» (R. Adrados, 1998: 129).

Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humanos y divinos son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como indispensables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, de debate, pero eso se produce cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo como bastarse plenamente a sí misma.

Esto último quiere decir que la religión siempre está en medio en la tragedia. Por ejemplo, en *Antígona*, según señala Vernant, no se opone la pura religión de la protagonista con la irreligión total, simbolizada por Creonte. Tampoco entran en liza un espíritu religioso y otro político, sino dos tipos de religiosidad:

«por un lado la religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes, centrada en el hogar doméstico y el culto a los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden a confundirse con los valores» (2002b:37)

Sumamos y seguimos, la tragedia alcanza un grado religioso cuando juzga la acción de modo más profundo que en épocas anteriores. La poesía aristocrática (Homero, Píndaro) insistía más en la gloria del héroe que en sus limitaciones y si alguna vez aparecía un destino trágico o bien se yuxtaponían ambos factores, nunca se les hacía entrar en un verdadero enfrentamiento dialéctico. Y si lo trágico aparecía en el mundo arcaico, lo hacía de un modo irracional. En cambio, en la tragedia, como señala Rodríguez Adrados, «esta afirmación simultánea de los contrarios, cuyo enfrentamiento se percibe siempre con claro rigor racional, es la esencia de la tragedia» (1998:129).

Por nuestra parte, no iríamos tan lejos, aunque sí admitiríamos que lo que verdaderamente revoluciona el autor trágico es que se hace consciente de este conflicto, por ello trata de expresarlo en sus obras a través de un choque entre el mundo antiguo y moderno, entre ese “deposito geológico”, como le gusta decir a Dodds (2006:171), dejado por sucesivos movimientos religiosos, y las nuevas ideas. Porque, como señala Dodds, todo nuevo esquema de creencias rara vez borra por completo el esquema anterior, o el antiguo sigue viviendo como un elemento del nuevo. Y los trágicos expresaron, sin duda, la significación trágica de los viejos temas religiosos en su forma auténtica (de la que son conscientes, como hemos dicho), sin atenuarla ni moralizarla, plasmando la percepción del «sentimiento abrumador de la condición indefensa del hombre frente al misterio divino y frente a la *ate* (castigo) que sigue a todo logro humano» (Dodds, 2006:58).

1.5.3.- Tragedia y derecho

Los poetas trágicos entran de lleno en el mundo del derecho de su época, y utilizan el vocabulario legal jugando deliberadamente con sus incertidumbres e incoherencias. Si bien la conceptualización del derecho, justicia y ley se encuentran con caracteres diáfanos en la filosofía, ésta es la racionalización de un pensamiento que tiene su origen en los poetas y continúa con los trágicos. En la tragedia aparecen fundamentos racionales, como también la filosofía

conservará la intuición poética, pues surge como una transformación lenta que recorre el camino de lo mitológico a lo racional.

Como nos ha demostrado Pedro Talavera en su libro *Derecho y literatura* (2005), si escudriñamos con atención el origen de las normas, no resulta difícil identificar una inspiración común entre juristas y poetas. Es decir, «el derecho en realidad surge de un relato» (2005:9).

En el caso de la tragedia, recogiendo las ideas de Talavera, también podemos constatar que el derecho es el tema central de muchas de estas obras y, por ello, aportan valiosas reflexiones críticas sobre algunos de sus postulados normativos, su origen, su aplicación y su interpretación. Estaríamos entonces, como dice Talavera, ante lo que viene denominándose el «derecho en la literatura», una perspectiva que analiza el modo en que la ficción literaria refleja el mundo de lo jurídico.

Una cuestión que recoge Talavera también de Dworkin, para considerar al derecho como «una práctica social interpretativa», estableciendo, por tanto, una clara distinción entre lo descriptivo y aquello que debe considerarse la praxis propia de los juristas que es de carácter valorativo e interpretativo. En el sentido gadameriano, puntualiza Talavera, es decir,

«la interpretación plantea una doble tensión entre los interlocutores: por un lado, entre el lector y el texto a interpretar, por otro lado, la situación cambiante en la que se trata de comprender, porque buena de esa tensión se manifiesta en la relación temporal pasado-presente» (2005:16).

Esa perspectiva, la de la interpretación artística, puede ayudar, pues, a comprender mejor la naturaleza de la interpretación jurídica.

De ahí, Talavera llega a sintetizar varios principios, de los que recogemos algunos que nos interesan sobremanera. Es el caso del consejo que se da a los juristas para estudiar literatura y sus formas de interpretación artística, en las que se han producido, según Talavera, siguiendo a Dworkin, muchas más teorías interpretativas que en el campo jurídico. También nos resulta de especial relevancia la percepción de que «lo decisivo es saber cómo el autor utilizó una palabra o una frase, sino lo que significa la obra como un todo» (2005:28). A partir de ahí, la “hipótesis estética”, inspirada en las teorías artísticas, cobra sentido: interpretar un texto es ser capaz de presentarlo como una obra de arte posible. No obstante, habría que matizar, como hace Talavera, que en el ámbito jurídico, ese valor no puede significar valor estético, porque el derecho, a

diferencia de la literatura, no es una tarea artística, debe significar valor social y político.

De todos modos, lo estético, como hemos observado a lo largo del trabajo, puede tener una relación muy estrecha con dichos ámbitos políticos. Esto también lo reconoce Talavera al afirmar que leyendo obras como *Antígona*, la cual menciono por evidente conveniencia, se puede disfrutar de algunas reflexiones interesantes acerca de la tensión entre los conceptos jurídico-formales y las nociones éticas más amplias de justicia (2005:33). El objetivo final de Talavera es claramente apostar por una jurisprudencia creadora (a través de la interpretación).

La tragedia griega del siglo V propugna todavía una idea de justicia religiosa, una idea relacionada con el hecho de que las acciones humanas no pueden ir más allá de ciertos límites, por el riesgo que comporta de traer la ira y el castigo de los dioses. Pero más allá de esta afirmación general, habría que ahondar en lo que señala Vernant sobre el verdadero material de la tragedia. Según él, este material es la cultura política de la propia ciudad, especialmente en un pensamiento jurídico que vive en cambio constante en un momento de grandes transformaciones.

En ese sentido es interesante que Talavera nos recuerde una frase que Sófocles pone en el coro de *Antígona*: «Las pasiones que instituyen las ciudades, el hombre se las ha enseñado a sí mismo» (vv. 335-336). De esta compleja máxima, Talavera encuentra dos afirmaciones, a la vez, profundas y sorprendentes (2005:43). En primer lugar, se evidencia, según Talavera, una relación entre las “pasiones” (no racionales) y las «leyes que instituyen la ciudad» (fruto de la razón). Desde ahí surge una idea básica en esta relación entre tragedia y derecho, ya que se puede suponer que en el origen de las instituciones políticas y de los códigos se encuentran las pulsiones, las aspiraciones..., en definitiva, todo un juego de pasiones humanas. En segundo lugar, siguiendo la reflexión de Talavera, el texto alude a la educación, que ha sido la que ha transformado esas pasiones en leyes cívicas, y afirma que «el hombre se las ha enseñado a sí mismo». Esto nos une claramente con la posición de Ost a la que nos conduce Talavera, para quien esta forma reflexiva (autoenseñanza) introduce la imaginación también en el derecho.

En efecto, la capacidad imaginativa del hombre produce cosas que están más allá de lo que existe en la naturaleza y más allá de las evidencias analíticas. Sófocles precisa, además, que este “imaginario” es, en principio y ante todo,

político; es decir, que forja las significaciones colectivas sobre las que se constituirá el vínculo social (Ost, F.- 2004:22).

Nuevamente comprobamos el hecho de que la *pólis* también escapa a todo tipo de determinismo, ya que su advenimiento y consolidación procede de una especie de imaginación constituyente de los grandes relatos que el hombre ha forjado y se ha contado a sí mismo. Y en el derecho ocurre algo parecido, porque estos “relatos fundantes” también son básicos en la constitución del derecho vigente en una comunidad. Esto le lleva a Talavera a demandar una profundización en la “narratividad jurídica” como categoría central de una filosofía del derecho que quiera ser congruente con el “imaginario social instituyente”, el que veremos a su debido tiempo desde las ideas que recogeremos tanto de Castoriadis como de Taylor.

Pero el objetivo de Talavera va más allá, el paso de una praxis jurídica analítica a otra narrativa, tema interesantísimo pero que se nos escapa en estas páginas, por lo que debemos seguir extrayendo conclusiones en esa iniciada relación entre derecho y tragedia, incluido en un contenido más amplio (“derecho y literatura”), cuya principal virtualidad es la de ofrecernos un acercamiento al derecho desde un enfoque crítico, más allá de un ornamentación humanística. Porque, siguiendo el razonamiento de Talavera, la importancia de la tragedia –me permito concretar la amplitud literaria en este género– para el derecho no consiste en un simple juego de erudición, destinado a enriquecer con citas literarias la extrema formalidad del lenguaje jurídico, sino que los relatos literarios (en este caso, los conflictos trágicos) nos enfrentan con las paradojas y aporías de una legalidad sin legitimidad, de un derecho sin moral, de un poder fáctico que se hace jurídico, de unos derechos sin garantía...

De este modo, la literatura se convierte en un modo privilegiado de reflexión filosófica (de segundo grado) sobre el derecho, en donde puede hallarse muchas claves para responder a las preguntas más primarias, y, a la vez, más profundas de lo jurídico: ¿qué es el derecho?, ¿qué es la justicia?, ¿qué relación existe entre ambos y el poder? Se trata, pues, de extraer de la literatura su importante función de subversión crítica: Antígona rechaza la ley de la *pólis* por seguir su conciencia.

Vernant también, sobre este asunto, señala que el derecho no es una constitución lógica, ya que se «ha construido históricamente a base de procedimientos “prejurídicos” de los que se ha ido apartando progresivamente» (2002:15). Los griegos no tenían, desde esta perspectiva, una

idea de derecho absoluto fundado sobre principios y organizado en un sistema coherente. Plantearon, más bien, una mezcla de elementos coercitivos (apoyo de la autoridad) con un juego de poderes sagrados. Esto dio lugar a una serie de problemas morales que afectaron a la responsabilidad del hombre, como ya empezamos a vislumbrar en líneas anteriores.

Según subraya Vernant, la *dike* divina aparece en el mundo griego como opaca e incomprensible y comporta para los humanos un elemento irracional de poder bruto. La palabra *ley* puede ser interpretada de distinta manera como, por ejemplo, ocurre en los dos protagonistas de *Antígona*.

Una obra literaria, como una tragedia, puede problematizar un aspecto del derecho, precisamente porque lo analiza y lo sitúa fuera (y lejos) del contexto y la manera en la que el derecho se presenta a sí mismo. Las tragedias suelen mostrar la lucha de una *dike* en lucha con otra *dike*. Y, ciertamente, abren un debate distinto al jurídico, ya que el espectador se ve obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguo, donde nada es jamás estable ni unívoco. Un debate distinto, claro, porque, como afirma Talavera,

«el discurso jurídico es siempre institucional y formalizado: el derecho *codifica* la realidad, la institucionaliza, encerrándola dentro de un conjunto de rígidos conceptos y categorías y cercándola dentro de sistema de obligaciones y prohibiciones. El discurso literario, por el contrario, carece de toda dimensión institucional, es siempre libre y creativo» (2005:56).

Por ello el vocabulario jurídico es utilizado por los trágicos de manera diferente a lo que sucede en un tribunal, por lo que dichas palabras, fuera de un contexto técnico, cambian de función, y acaban siendo, como señala Vernant, «una confrontación general de valores» (2002:26).

Unos valores que surgen de un descrédito de los ideales agonales aristocráticos. Ya habíamos visto que Homero justifica los excesos y la *hýbris*; en la tragedia, en cambio, y dentro del nuevo contexto en que vive, se recalca la grandeza del noble pero también su desventura; su valor pero también sus errores. Así, pues, en el momento trágico se produce una fisura en la que entra el pensamiento jurídico y político por un lado y las tradiciones míticas y heroicas por el otro, y se esbozan oposiciones. En las tramas trágicas encontramos tensiones entre el pasado y el presente, entre el universo del mito

y el de la ciudad. La afirmación simultánea de los elementos contrarios que, como veremos, conforma un punto importantísimo de la tragedia.

Al fin y al cabo, el hombre, cuando reconoce el universo como conflictivo, es cuando adquiere la conciencia trágica.

1.5.4.- Los fundamentos psicológicos

La tragedia conforma un tipo particular de experiencia humana, ligado a unas condiciones sociales pero también psicológicas.

Dodds nos da algunas claves para comprender esto, especialmente nos habla de la transición de la “cultura de la vergüenza”, la que acaece en el mundo arcaico, hacia la “cultura de la culpa”, que tiene lugar en la tragedia, y por tanto, en tiempos democráticos. Ya pudimos observar en su momento que el sumo bien del hombre homérico no es disfrutar de una conciencia tranquila, sino de una estimación pública, por ello su fuerza moral no es el temor a Dios, sino el respeto a la opinión de los otros. Sin embargo, en la tragedia lo que en un tiempo pudo definirse como heroicidad, muchas veces se convierte en un fracaso moral. Es lo que le sucede a Agamenón en su regreso después de la victoria en Troya. El sentir insoportable este tipo de situaciones, señala Dodds, pudo proyectarse en la búsqueda de la intervención divina, y, al mismo tiempo, el «crecimiento gradual del sentimiento de culpa, convirtiendo la *ate* o experiencia de la tentación divina en un castigo y a Zeus en una personificación de la justicia cósmica» (2006:31).

En este orden, el personaje, por lo que decíamos antes, aparece proyectado unas veces en un lejano pasado mítico, como héroe venido de otro tiempo, y en otras ocasiones, lo vemos hablando y pensando en la época de la ciudad, en su contemporaneidad. Esta dualidad, unida a su relación con los poderes divinos, plantea una tensión en la psicología de los personajes.

La vida del héroe se desarrolla en dos planos. Por un lado, cada acción aparece en la línea y en la lógica de un carácter, pero además hay un poder que viene del más allá. Todo ello hace que el hombre y la acción humana se perfilen no como realidades que pudieran definirse sino como problema. Pasa lo mismo que con el vocabulario del derecho, el escenario trágico sólo apunta incertidumbres.

Y una de las incertidumbres más importantes estriba, como ya apuntábamos en el apartado de la religión, en las relaciones entre intención y

responsabilidad. Como observa Lesky, «la libertad y la coacción se hallan unidas de una manera genuinamente trágica», porque uno de los rasgos mayores de la tragedia es «la estrecha unión entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal de obrar» (1996:78).

El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana deja paso al debate interior del sujeto, a la intención, a la premeditación, aunque ésta no haya adquirido suficiente consistencia y autonomía para bastarse completamente a sí misma.

La tragedia, pues, se sitúa en ese territorio intermedio entre los actos humanos y las potencias divinas.

Por ahí aparece una experiencia todavía fluctuante de lo que será en la historia de la psicología del hombre occidental, esto es, la categoría de la voluntad, al interrogarse la tragedia sobre las relaciones de los héroes con sus actos. En esa disyuntiva aparece frecuentemente en el escenario trágico la siguiente pregunta: ¿en qué medida es el hombre realmente fuente de sus acciones?

Si para las sociedades occidentales contemporáneas la voluntad constituye una de las dimensiones esenciales de la persona, el yo considerado como fuente de los actos de los que no solamente es responsable ante los otros, sino con lo que se siente a sí mismo interiormente comprometido. La clave de la persona moderna, dice Vernant, está en el sentimiento de realizarse en lo que hace, de expresar su ser auténtico. Pero, sigue diciendo Vernant,

«no sólo es la categoría de la voluntad hacia la acción, una valoración del obrar y de la realización práctica, sino mucho más, el reconocimiento del agente en la acción, del sujeto humano planteado como origen y causa productora de todos los actos que de él emanan. El sujeto es centro de decisión, compromiso mediante la elección» (2002b: 45-46).

Dicha voluntad es la que aparece en la tragedia de forma borrosa, compleja, porque es cierto que el héroe trágico toma decisiones y se enfrenta a responsabilidades, posee voluntad en definitiva, pero no sería una voluntad autónoma en sentido kantiano, sino una voluntad ligada por el temor reverencial de lo divino, unos poderes sagrados que constriñen la interioridad del sujeto.

La tragedia no se plantea la cuestión “¿quién soy yo?”, sino “¿qué voy a hacer?”, lo que abre un espacio ambiguo entre la responsabilidad del agente como dueño de sus actos.

Pero también podemos vislumbrar la posición de Ortega y Gasset, para quien la voluntad empieza en la realidad y acaba en lo ideal; pues sólo se quiere lo que no es. Ahí está expresado, con una gran economía de medios, la clave de lo trágico. Por ello en una época donde la voluntad no existe, no puede haber interés por la tragedia.

Ortega ve claro que los poetas trágicos no hablan de otra cosa que de deseos, y que las máscaras de sus héroes son pura voluntad (1987:106). Con ello, vendría a decir Ortega, las desdichas de Edipo lo son tras su voluntad de descubrir la verdad, de igual manera que las del Príncipe constante lo son desde que decidió ser constante.

1.5.5.- Sentido trágico y conciliación de elementos

El sentido trágico está asociado al concepto de destino, pero también con otra dimensión no muy alejada de, por ejemplo, la inevitabilidad del dolor (Sófocles), y es la percepción de la complejidad y de la constitución antinómica de la acción humana.

Como veremos más adelante, con la sofística el pensamiento en la ciudad intenta distinguir con claridad el plano de lo humano. La tragedia añade a esa búsqueda la idea de que el hombre es enigmático.

«La ciudad vivía sobre una imagen del hombre tomada de la tradición heroica, y, de pronto, ve surgir a un hombre totalmente diferente, el hombre político, el hombre cívico, el hombre del derecho griego, aquél del que los tribunales discuten la responsabilidad en términos que no tienen nada que ver con los de la epopeya» (Vernant, 2002b: 218).

Con la imagen del hombre heroico, coexiste otro que ya no puede evocar maldiciones ancestrales, y se interroga sobre el por qué y el cómo de sus actos. Dos imágenes contradictorias que chocan, y el hombre deviene enigma.

La filosofía que surja después de la tragedia intentará contestar este enigma, pero, de momento la tragedia lo hace, pero desde la perspectiva artística, planteando conflictos, interrogaciones.

Si la filosofía es el arte de construir un discurso para resolver los problemas, un razonamiento donde parte de la solución reside ya en la pregunta, la tragedia es la inversa, todo es contradicción, el mundo es incomprensible y el hombre problemático. Los personajes intercambian discursos contradictorios, algo inadmisibles para Platón, para quien si hay dos discursos, uno es verdadero y otro falso.

Lo cual nos lleva a deducir que si el siglo V fue el siglo de la sofística, también lo fue de lo trágico y lo problemático (aunque se llegara a considerar al hombre como medida de todas las cosas); y después, en el siguiente siglo, la filosofía platónica rechazará a la tragedia y a la sofística del ciclo trágico, para, finalmente, lograr que el mundo de la apariencia sea superado por la afirmación de la existencia de la verdad, y de la precisión de que el hombre no está en el centro, porque lo que está en dicho centro es el Ser, el Bien, Dios.

Volviendo al momento trágico, es conveniente ya ver la fisura que se produce entre el pensamiento jurídico y político por un lado y las tradiciones míticas y heroicas por el otro, y cómo se esbozan las oposiciones.

Sin embargo, uno de los motivos por los que la democracia ateniense logra encarnarse es por el equilibrio que se mantiene entre la mentalidad aristocrática y la popular; precisamente la tragedia tiene como base argumental un equilibrio entre el héroe que suele actuar casi siempre por motivos nobles, como su deseo de honor y privilegios, que le conducirán al descontrol y al exceso, a la *hýbris*. Después está el coro, al que con frecuencia se le interpreta como la presencia de la opinión pública, o la voz popular, en el escenario, y que sigue los percances que acontecen a los héroes y por los cuales acaban sintiendo (del mismo modo que los dioses) simpatía y compasión, identificándose y conciliándose con ellos. Pero, en términos generales, como señala Vidal-Naquet, el coro no toma decisiones, carece de iniciativa (2000:24).

En la tragedia hay una idea de conflicto, pero también de conciliación de los elementos humanos contrapuestos (nobleza-pueblo) y del elemento divino que también interviene, fundamentando tal conciliación, expresa presumiblemente los deseos y la mentalidad del hombre y de la sociedad del siglo V en Atenas.

La tragedia es una invención para mostrar la ambigüedad de lo real, y en ella no cabe renunciar al juicio racional ni supone que nuestra existencia esté sometida a pulsiones y casualidades que sobrepasan nuestra capacidad siquiera de hacernos preguntas.

Con lo dicho hasta ahora se habrá podido atisbar ya que en el teatro griego la pregunta es lo importante, hasta en el concepto de destino, entendido como la posibilidad siempre abierta, como camino no querido, como una crueldad, causada o padecida, que escapa a la previsión adormecida del ciudadano.

En las obras trágicas, los conflictos tienen que ver con preguntas dirigidas a los dioses; con rebeliones, más o menos explícitas, según los casos, contra un destino que escapa a la voluntad de los humanos. Pero también, en el comportamiento y actitudes de los personajes de la tragedia, hay una carga inseparable de su condición humana, es decir, un replanteamiento de los conflictos sociales, políticos y de valores que le acompañan. Conflictos que tienen lugar en el teatro, una de las principales instituciones públicas, como habrá quedado claro, de la ciudad democrática.

En consecuencia, el teatro griego mantiene una función educadora y alentadora de una cultura cívica y democrática porque enseña a percibir el carácter conflictivo de la existencia y de la vida social, frente a los dogmas. La tragedia suscita la participación de la razón, obligada a reflexionar sobre los factores contrapuestos. Obligada, en definitiva, a una respuesta del ciudadano ante su mundo (existencial y social).

2.- TEORÍAS FILOSÓFICAS RELATIVAS A LA TRAGEDIA GRIEGA

El teatro griego ha estado a menudo presente en el pensamiento filosófico. Si bien su relación con la educación democrática no ha sido tratada directamente por la filosofía, sí que hay muchas reflexiones en este campo que tienen que ver con el tema que nos ocupa. O, en todo caso, lo enriquecen. Sobre todo, hay un aspecto que nos despierta el interés, y es el relativo a la correspondencia entre arte y conocimiento. Al fin y al cabo esta posible correlación es fundamental para comprender el carácter educativo del teatro griego, que no puede obviar su perfil cognitivo como ya hemos planteado anteriormente cuando hablábamos de la importancia de la razón a la hora de desentrañar el conflicto que plantea la tragedia.

Esto último es necesario indagarlo, ya que admitir que la obra trágica es una ficción que provoca conocimiento es una opción muy diferente a tomarla como un hecho cuya construcción tiene sólo el fin de gustar y entretener al espectador. Aunque el tema del gusto tenga más amplitud de lo que a primeras la tiene, y más si tenemos en cuenta la obra de Kant, la *Crítica del Juicio*, donde señala que «el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento, por lo tanto no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*» (2001:131-132). Kant está queriendo decir que el concepto de lo bello no es un concepto del entendimiento. Lo bello, para Kant, rechaza toda clase de interés, tanto el de la utilidad como el de la moralidad, y place en la pura contemplación.

Desde otra perspectiva, Gadamer quiere liberar la experiencia estética de todo subjetivismo kantiano, tras reivindicar la “verdad” del arte.

En fin, la discusión entre la posibilidad de conocimiento del arte ha estado siempre presente en la historia de la estética, y también lo está en el presente trabajo. Por ello desentrañar este hecho en el teatro griego nos puede alumbrar un concepto de arte. En última instancia de este teatro, según nuestro parecer, no sólo tiene como eje la trama o acción, o el tratamiento del hombre en abstracto, o la belleza, sino también la reflexión de la vida de dicho hombre entre los hombres. Por eso, antes de adentrarnos en la relación profunda entre teatro griego y democracia, o el engarce de este teatro en los problemas y dilemas reales de la democracia, habrá que descubrir qué nos aportan algunos de los grandes pensadores.

A continuación, por tanto, nos sumergiremos, primeramente, en las diferentes visiones de Platón y Aristóteles, para dar paso seguidamente a la perspectiva más filosófica de Hegel, Nietzsche y Ortega y Gasset, pero sin olvidar una mirada más didáctica, la de la Ilustración encarnada por la teoría de Lessing.

Por todo ello, en las próximas líneas trataremos el tema de la tragedia en su sentido filosófico, pero sin perder nunca la dimensión artística y educativa que intentaremos entresacar dentro de la teoría de cada filósofo o pensamiento elegido.

2.1.- Platón: el destierro de los poetas

El primer acercamiento filosófico al teatro griego tiene relación con el concepto de *mímesis* desarrollado tanto por Platón como por Aristóteles. La palabra *mímesis* (del griego *mimêisthai*: “imitar”) designa el efecto de la imitación de la realidad, y es el mecanismo recurrente según el cual la ficción del artista se estructura. Hoy, sobre todo a partir de las vanguardias artísticas, la relación de la obra de arte con la realidad se ha puesto en duda, pero, en la tradición del arte occidental, la noción de representación artística está profundamente ligada a la *mímesis*. Para comprender su esencia debemos acudir primeramente a Platón, cuya teoría artística se acompaña de una condena a los fabricantes de imitaciones, a los «falsificadores de la realidad», como llama a los poetas, y por lo que pedirá su expulsión de la ciudad ideal.

Como remarca Jacques Taminiaux,

«la primera filosofía política y la primera filosofía del arte –de la tragedia en particular– son articuladas simultáneamente en un solo y mismo texto: *La República*. Este diálogo, uno de los más largos y celebrados de los escritos por Platón, coloca la teoría mimética del arte teatral al mismo tiempo que elabora un sistema político, en un tratado de la justicia y de las formas de su realización en el interior de la ciudad» (1995:7).

Este planteamiento nos conduce al hecho de que las cuestiones del arte y del teatro, en particular, quedan inmersas en la obra de Platón dentro de este carácter general de un proyecto político. También en el marco de una reflexión moral, donde la educación tiene que ver con la asunción de un gobierno de los filósofos.

El pensamiento estético de Platón se encuentra, así, incluido en el seno de una reflexión más larga y más concreta, pedagógica y política, cuyo detonante es el examen y profundización del término Justicia.

Sócrates, el portavoz principal del señalado libro, después de haber refutado las tesis de sus amigos, y también protagonistas del diálogo, comprueba la dificultad de definir la Justicia, y por ello propone a Glaucón y Adimanto, al estudiar este concepto no desde una definición teórica, sino a partir del hecho de que ésta puede ser practicada por el individuo, pero sólo dentro de la ciudad que ellos van a fundar.

Esta constitución virtual, que comienza en el Libro II de *La República*, ocupará los siguientes ocho capítulos, aunque el arte del teatro está tratado sobre todo en los libros III y X.

Es evidente que sólo en algunas líneas de este Libro se refiere a la tragedia, pero también que Platón la tiene en consideración como parte importante de la actividad artística de la ciudad, junto a la poesía o la pintura, las dos disciplinas que la obra ejemplifica con mayor concreción.

Si buscamos los momentos más significativos de este conjunto de libros donde aparece su visión del arte, notamos que el tema surge varias veces en el diálogo: en el párrafo 334b se señala ya un primer ataque contra Homero; del 377 al 394d se trata de manera explícita la perversa influencia de los poetas, y se dan los primeros apuntes para explicar lo que es la poesía imitativa, en la que se incluye la tragedia. Siguiendo la lectura, en 568ab hay un nuevo ataque contra los poetas trágicos. Pero es el Libro X donde el autor explicita con mayor amplitud la consideración negativa del arte trágico, ya que, como dice el propio Platón, este género es sólo un imitador de una apariencia y no de una verdad (598b). Idea que apuntala después con un contenido que puede sintetizarse de la siguiente manera: el que hace una apariencia, el imitador, no entiende nada del ser, sino de lo aparente.

En particular, la cuestión del arte aparece cuando se habla de la educación de los guardianes. Es en dicho momento, el señalado Libro II, donde comienzan a asomar ya algunos apuntes para nuestro tema. No en balde Platón se pregunta en esas líneas qué disciplina artística es buena y necesaria para la formación espiritual de los guardianes. Dicho de otra manera, qué artes y qué artistas no se pueden admitir dentro de los muros de la ciudad.

En esta disquisición tendrá que ver la dicotomía entre lo verdadero y lo falso, por lo que la palabra "arte", ya al principio, surge como una noción de

peligro potencial que hay que frenar y domesticar. De momento, en este capítulo, sólo hay censura y todavía no condena, aunque Platón ya dice de Homero y de Hesíodo, y con ellos los demás poetas, que son “forjadores de falsas narraciones que han contado y cuentan a la gentes” (377d).

Otro momento de *La República* que cobra relevancia es cuando Platón expone la diferencia entre “lo falso” y “lo falso ficticio”. Lo falso existe en lo real, pero el arte va más allá de lo falso. Lo falso es ficticio y, por tanto, no puede ser útil para los guardianes, porque la mentira expresada en palabras no es beneficiosa. Y más si se trata de un delirio.

Ya en el Libro III, una vez advertido que el arte poético está enteramente fundado sobre la *mimesis*, Platón pasa a indagar si el teatro debe o no ser admitido en la sociedad. Para ello realiza una argumentación bien significativa. A la pregunta de Adimanto sobre si acogemos a la tragedia y a la comedia en la ciudad, Sócrates responde con una pregunta: “¿Deben ser imitadores nuestros guardianes o no?” (394e). La respuesta es claramente negativa, porque los guardianes platónicos no podrán ser otra cosa que lo que les corresponde.

Como afirma Manuel Fernández-Galiano en su estudio introductorio de *La República*:

«La imitación es condenada en la poesía y en consecuencia, en la vida: ella se opone al principio de la técnica, de que cada cual ha de practicar un solo y particular ejercicio; constituye un falseamiento del propio ser y lo hace peor por una reproducción de lo peor» (1991:37).

El poeta no sirve para la educación de los guardianes de la ciudad ideal, quienes mirarán más hacia las disciplinas de la música y la gimnasia.

Platón mantiene el principio según el cual

«es preciso que nuestros guardianes queden exentos de la práctica de cualquier oficio y que, siendo artesanos muy eficaces de la libertad del Estado, no se dediquen a otra cosa que no tiendan a éste, y por tanto no será posible que ellos hagan o imiten nada distinto» (395bc)

La denominación de imitación se hace por la vía de lo que Jacques Taminiaux considera como el argumento más insistente del dispositivo platónico, es decir, el principio artesanal de la especialización sistemática. «Cada uno debe de cumplir con su tarea», en palabras del propio Platón (397e).

En este mismo orden de cosas, dirá Platón que el artesano por excelencia es el artesano especializado. Es de éste de quien depende la justicia que gobierna la ciudad. Este principio se opone, según Taminoux, al régimen que está en rigor en la Atenas democrática, ya que en la nueva ciudad no puede haber lugar para el hombre doble. Y menos aún para el poeta, un contador de historias, un charlatán, en definitiva (1995:16).

En cierta medida, Platón cree que el poder más perverso de los poetas no es que cuenten las fábulas sobre los dioses, sino que introducen la confusión. Por ello considera perverso al arte, porque, desde su teoría de las Ideas, sólo el filósofo está habilitado para manejar la imitación (y los asuntos políticos de la ciudad) y el teatro no. El arte es una *mímesis* (imitación) que copia las cosas que, a su vez, son reflejo de las Ideas. La obra de arte imita el reflejo de la Idea. Una obra que representa la realidad está distanciada de la existencia real. Es tan sólo una mera evocación, una sombra. No hay realidad en una obra de arte. El artista es un ilusionista, y sólo el filósofo puede interpretar las formas divinas a través de un proceso de razonamiento.

En su concepción de la belleza y el arte, expresa la relevancia que confiere a ambas; ya que, para Platón, lo bello es el culmen de un proceso de ascensión que van a experimentar las almas, partiendo de las bellezas sensibles hasta el encuentro con una realidad verdadera a través de la contemplación, lo cual permite experimentar el conocimiento de las esencias. El hecho de pertenecer a un orden ideal, inmutable e imperecedero, le confiere rasgos fundamentales que corresponden con el planteamiento metafísico del autor, manifestándose y comunicándose a través de las bellezas predicamentales o sensibles.

Las manifestaciones artísticas, en cambio, están ligadas a la esfera terrenal o visible, ubicándose en el último escalón del conocimiento debido, según Platón, a que son imitaciones o imágenes de las imitaciones del mundo sensible, las cuales a su vez son reflejos de los arquetipos que se encuentran en el mundo de las ideas y que constituyen todo el basamento doctrinal de la doctrina platónica. El arte, al estar constituido por signos aparentes, pierde el carácter unívoco para prestarse a la confusión.

2.1.1- La *mímesis* y lo real

Aunque parece acabado el debate en el Libro III de *La República*, Sócrates reabre el tema, y con mayor fuerza, en el Libro X. Después de que la ciudad ha

estado virtualmente fundada parece, pues, el momento para justificar el rechazo a la creación poética y mimética, esto es, el teatro, y lo que considera su origen, la epopeya.

Pronto, en estas líneas, Platón vuelve a condenar a Homero, ahora considerado como «el primer maestro y conductor de todos los buenos poetas trágicos» (595c). A este respecto, Sócrates alumbró en este apartado una digresión bastante célebre, el ejemplo utilizado para demostrar los diferentes niveles de la creación mimética.

Un objeto cotidiano como una cama le permite aventurarse en esta observación que tiene como punto de partida a su teoría de las Ideas. «Conforme a lo dicho resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios (...) Otra, la que hace el carpintero. Y otra, la que hace el pintor» (597b)

Descripciones que nos sitúan en el camino de la comprensión de su visión del arte. Así, según la reflexión platónica, la segunda cama, la del artesano, es una copia o imitación de la Idea de mesa, que es la que existe en la naturaleza. Pero, al ser esa cama física una reproducción de la realidad («una cosa que es real, sin serlo») le da un gran valor al papel del carpintero. A partir de ahí se pone en cuestión lo que hace el pintor, y, por tanto, su función, ya que un cuadro de esa cama es una reproducción secundaria de la realidad. Esto tiene que ver con otra crítica que hace Platón a los artistas, al afirmar que éstos carecen de un conocimiento verdadero de lo que estaban haciendo.

Platón alaba, pues, más al artesano, al carpintero, aunque no construya una cama ideal, que al artista, el imitador. Y ello también lo señala con respecto al rapsoda. Como queda en evidencia en su Diálogo *Ion*, ahora refiriéndose a la poesía, el rapsoda es el verdadero artesano, el mediador entre el texto y el espectador, el que sólo precisa una técnica para su profesión. Porque si Dios es el auténtico hacedor de la cama, el pintor no es artífice ni hacedor, sino un simple “imitador de aquello de que los otros son artífices” (597e). El saber del poeta está limitado a aparentar. Y eso es, para Platón, siguiendo con la lectura de *La República*, lo que hace el autor trágico, cuando escribe obras que causan estragos en la mente de cuantos las oyen. Porque dicho dramaturgo imita a los hombres, sin entender nada de ellos, del mismo modo que el pintor pinta una mesa sin saber por ello cómo se construye. Un pintor podrá engañar a los niños y hombres necios, pero sólo eso. «Las obras trágicas –afirma Platón

palmariamente- se componen de apariencias, no de realidades” (599a). El poeta es “un fabricante de fantasmas» (599d).

Platón niega, por tanto, a los poetas dramáticos el conocimiento. Si tuvieran conocimiento –dice– de aquello que imitan, se afanarían más por trabajar en ello que en sus imitaciones. En consecuencia, a Homero y a los poetas trágicos no se les puede preguntar acerca de las cosas de las que hablan, ni sobre los regímenes de las ciudades ni sobre la educación del hombre.

Por ello dice en otro momento:

«Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen, y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento» (600e).

Además, concluye Platón, «el que hace una apariencia, el imitador, no entiende nada del ser, sino de lo aparente”, y “el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita, y se sitúa a gran distancia de la verdad» (601c).

Crear por imitación revela una perversidad desde el punto de vista de su metafísica ya que el mundo sensible, para el filósofo, es fuente de ilusiones, como deja claro en el conocido pasaje de *La caverna*, la que abre el Libro VII de *La República*.

El arte se reprueba porque se aleja de la verdad en más de una dimensión. Como señala Gadamer, en referencia a Platón,

«el arte sólo imita lo que las cosas son; pero las cosas mismas no son más que imitaciones casuales. Así el arte, distanciado triplemente de la verdad, es una imitación de la imitación, alejada por una distancia inmensa de lo que de verdad es» (2006:88).

2.1.2.- El contagio del teatro

Otro punto interesante surge cuando Platón advierte del peligro que supone de contagio del teatro. Por ello se pregunta por boca de Sócrates: «Si el teatro no sirve para los hombres mejores» (600b) y «no aporta conocimiento o ejemplo de bien, no se le puede tomar en serio y hasta puede ser nocivo» (602b).

Un aspecto que parte notoriamente de un punto de vista ético. En efecto, Platón está hablando siempre desde un sentido moral, dando por sentado que

la fábula homérica es incompatible con la concepción racional de la conducta humana. De ese modo, sigue diciendo Platón: «por la poesía no vale la pena descuidar la justicia y otras partes de la virtud» (608b).

Porque, según Platón, la misión maléfica de la ficción puede desembocar en el contagio. No obstante, el peligro del teatro reside en la posible contaminación de corrupción, el riesgo de un contagio propagado. Pero no solamente sufren este peligro los que imitan, a fuerza de copiar mal el mal, sino sobre todo los que miran, ya que a fuerza de estar seducidos por la imitación del mal, los espectadores pueden despertar sus instintos malvados y sobredimensionarlos y, de ese modo, truncar su tendencia al bien.

No olvida tampoco Platón que la primera víctima potencial del teatro es el poeta mismo, ya que éste es proclive al delirio. Alejado de todo saber, el artista delira y su mal se trasmite, es contagioso para un público. Por esta vía de la contaminación y de la disociación epistemológica, se pasa de una estética de la creación a una estética de la recepción, la que concluye con una descripción del efecto del teatro en los espectadores.

Un efecto nefasto, dirá Platón, al no entender el placer que viven los espectadores a través del sufrimiento (605c-d), un pensamiento que apunta ya un fenómeno que después Aristóteles llamará *catarsis*. Pero si este último propone esta característica como objetivo del teatro, Platón la rechaza, la desprecia y la condena. Ello tiene su explicación: Aristóteles parte del punto de vista de una estética que lo justifica, sin embargo Platón siempre está sumido en el perfil ético, en los límites de una moral. «¿Y está bien ese elogio, está bien que, viendo a un hombre de condición tal que uno mismo no consentiría en ser como él, sino se avergonzaría del parecido, no se sienta repugnancia, sino que se goce?» (605e).

Visiblemente, Platón hace referencia a los personajes trágicos.

De ese modo, tomar como placer el teatro es literalmente cultivar su mal. Tanto la tragedia como la comedia son nocivas. La justa medida de todo hombre de bien se encuentra diluida por una desmesura que se parece a la *hýbris*, es decir, lleva al hombre a la liberación de las pasiones, a las anomalías de la naturaleza.

Por ofrecer un más ajustado campo de deducción, no olvidemos que, para Platón, el orden social es un correlato del orden conceptual, y dicho orden social tiene la jerarquía de las Ideas.

La consecuencia más importante que debemos extraer de esta posición es la de que Platón no le otorga a la poesía una soberanía epistemológica ya que la ve como lo contrario de una exigencia de pensamiento riguroso, universal y conceptual. Esa falta, obliga a Platón a sublimar a la filosofía frente a la actividad artística y dentro de ella a la tragedia.

Desde estos presupuestos, los de la teoría de las Ideas, culmina su ataque a la tragedia, como actividad que produce realidades sin consistencia, meras apariencias, reflejos o copias. En lugar de estimular el acceso a las ideas en sí mismas, las tragedias crean confusión e impiden toda elevación intelectual e imitativa. Para Platón, el arte conforma un mundo irreal, opuesto a la realidad, por lo que carece de influencia sobre ella. Por ello, a pesar de su levedad ontológica y su debilidad casual, Platón habla de la peligrosidad del arte y de la necesidad de prohibirlo. A partir de ahí la filosofía se erige en neutralizadora del poder de arte. Frente a esa fuerza a la que Platón tacha de irracional, la filosofía levantaría barreras de racionalidad.

La imitación, o *mímesis*, queda de ese modo como algo peyorativo. Porque, como nos recuerda Marc Jiménez, cuando la poesía se propone la imitación de los comportamientos humanos, lo hace con todos, con las pasiones, con las emociones, con las virtudes, pero también con los efectos y los vicios. Es lo que ocurre con la tragedia, arte donde tiene lugar la imitación de unos héroes a los que hay que copiar incluso en los reveses que sufren. Algo muy perjudicial para Platón.

Aunque el motivo principal de esta refutación se debe, por concretarlo aún más, al hecho de que el arte no rinda cuentas a la razón. O en palabras del propio Platón, «de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Homero ni a ningún otro de los poetas, preguntándole si alguno de ellos será médico o sólo imitadores de la manera de hablar del médico...» (599c).

No obstante, Platón, en algún momento, se muestra tentado de admitir el valor de lo poético:

«Digamos, sin embargo, que si la poesía placentera e intuitiva tuviera alguna razón sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad» (608a).

Este pensamiento trata de someter el arte a la autoridad de la filosofía, o más exactamente, a la competencia y vigilancia del filósofo. En realidad, Platón está poniendo en todo momento el discurso de la ciencia y de la técnica como más eficiente, en cuanto a elevación de las almas, que el hecho artístico. De todos modos le otorga al arte un grado de conocimiento, pero muy inferior a la ciencia y la técnica. Aún así, este reconocimiento forma parte de la crítica que realiza a la actividad artística. Platón le concede esta venia a dicha actividad, precisamente, porque admite y reconoce su enorme influencia en la sensibilidad y moralidad de las gentes.

2.1.3.- Una poder educativo nocivo

Todo lo señalado anteriormente choca con una tradición. Si bien los griegos creían en el papel educador de Homero, y también en el de los poetas trágicos, Platón rompe con este pensamiento, al demandar, como hemos dicho, el destierro de la ciudad ideal de dichos poetas. De ese modo abre la discordia entre filosofía y poesía. Se infiere en su reflexión que científicos y filósofos contemplan y participan de las Ideas, mientras que los artistas y poetas, además de no relacionarse con ellas, se dejan dominar pasivamente por una deidad inferior respecto a esas Ideas.

Habría que tener en cuenta que las instituciones educativas no estaban en su tiempo individualizadas todavía como tales, de modo que la formación de la pertenencia comunitaria estaba cimentada en la participación de discursos comunes cuyos portavoces habían sido, sobre todo, los poetas.

La pregunta que resuena en Platón es cómo hacer un modelo nuevo frente a la voz de la tradición. Hay una anécdota que bien pudo haber tenido a Platón como protagonista. La cuenta Plutarco sobre el encuentro de Solón con Tespis, uno de los fundadores, como vimos, del teatro institucionalizado. Parece ser que Solón reaccionó frente al contenido de una de sus obras y Tespis le señaló que era un mero entretenimiento, a lo que Solón replicó, indignado, que esos supuestos entretenimientos pronto pasarían a integrarse en asuntos serios (Mársico, C.T., 2006:121).

En este mismo sentido, Platón percibe, como hemos visto, que la obra artística interactúa en su contexto y afecta a los espectadores, y, por ello, adquiere relevancia como actividad educadora. He ahí el temor de Platón, porque da una gran importancia a la educación, y a todo lo relacionado con esa

disciplina, ya que ésta afecta al alma. Un alma vista como un compuesto de tres partes, como nos dice en *La República*, entre las cuales hay una parte racional, una parte impulsiva y otra marcada por deseos irracionales. Cada una de ellas anhela cosas distintas, que son el saber, el honor, y los placeres y bienes materiales, respectivamente (436a-441c).

Como subraya Mársico sobre esta cuestión, el destino del alma se juega en la preponderancia de alguna de las partes. Mientras las dos inferiores, la impulsiva y la irracional, pugnan por satisfacer sus propios deseos, la parte racional es la única que está en condiciones de arbitrar los medios para que también las otras satisfagan sus anhelos. Y por tanto, puede lograr, de ese modo, un equilibrio anímico que consistirá en la justicia para el alma y será la condición imprescindible para la felicidad (2006:224).

Buena parte del desafío de quien opta por la vía filosófica será, entonces, preservar esta organización en la cual la parte racional equilibra la vida anímica. Y, justamente, es en este punto donde se crean fricciones con la poesía y la tragedia, ya que esta última construye sus dramas con una lógica que no es la de establecer lo verdadero, ni predomina la parte racional.

El prestigio de la poesía tradicional viene, para Platón, del de los nombres de los poetas reputados, pero no porque sus obras den cuenta de la adecuación a lo real. A decir verdad, según Platón, las obras literarias tienen demasiado interés en llegar a la parte inferior del alma.

Así, las imitaciones que presenta la tragedia, que son imágenes devaluadas de lo efectivamente real, el plano de las Ideas, fortalecen las tendencias irracionales, y su resultado educativo no puede ser otro que un sujeto carente de autodominio, es decir, dominado por las pasiones. Por contra, el autodominio sería un rasgo imprescindible en la vida filosófica y, por ende, en la buena educación.

En *Gorgias*, obra previa a *La República*, Platón abunda en los efectos de plantear la filosofía como alternativa. Uno de sus interlocutores, un discípulo de Gorgias, Calicles, trae a cuento en este diálogo el tema del poder, definido como la capacidad para satisfacer los placeres, sin importar el costo que ello implique (491b). El placer es allí entendido como una actividad constante que requiere satisfacción permanente.

Como es de esperar, a esta idea, el Sócrates platónico le opone la noción de moderación (*sophrosýne*), y a continuación habla del símil del tonel, donde compara el estado de moderación y la búsqueda excesiva de placeres, que

implica entregarse a los deseos de la parte pasional. Cuenta Sócrates que cada uno de los dos hombres que alude en el pasaje posee muchos toneles, ya que siempre los deseos son numerosos y variados en calidad.

Dentro de los deseos inferiores, hay algunos imprescindibles, como el hambre y la sed, con otros que implican placeres no necesarios. Esta variedad no es fácil de saciar, ya que siempre conlleva un esfuerzo. Con estas condiciones, la diferencia entre estos dos hombres reside en la calidad de sus toneles, es decir, en la calidad de su organización anímica: el primero tiene toneles sanos, y el segundo los tiene agujereados y podridos. Esto implica la diferencia entre equilibrio y desequilibrio del alma.

Por ello el hombre moderado representa el alma regida por la parte racional, ya que arbitra los medios para que cada parte satisfaga sus deseos sin atentar contra la estabilidad general. Por otro lado, la falta de razón implica la incapacidad de prever cómo se han de saciar los deseos, por lo que desata una espiral de insatisfacción y dolor.

Estas suposiciones conllevan la posición de Platón respecto al poder. Algo que expone tanto en *Gorgias* (491d ss.) como en *La República* (338c ss.). Poder, para Platón, es autodomínio (*egkráteia*), potestad para manejar los propios deseos.

Siguiendo con *Gorgias*, Platón asigna a la poesía tradicional un lugar objetable, caracterizándola como “oratoria popular” (502c ss.). Una poesía en la que caben las mismas críticas que a la retórica, por su ausencia de conocimiento y su naturaleza nociva, en tanto orientada a la complacencia del auditorio, sin importar otros criterios.

También observamos una cita en *Fedro*, la del símil de la sombra del burro (260b ss.), que evidencia la dinámica epistemológica de las prácticas a las que la filosofía de Platón pretende oponerse, lo que afecta a la sofística y a la poesía popular, incluida la tragedia.

El símil parte de la situación de ignorancia generalizada, en medio de la cual brotan las opiniones erróneas. En dicho ejemplo se produce una manipulación de la opinión del destinatario. Una opinión dicha por aquellos intelectuales que no poseen un saber propio y efectivo, sino que se limitan a manipular las opiniones ajenas, como hacen los poetas, siempre lejanos a la caza de lo real.

En los dos casos la poesía puede provocar un desequilibrio individual, al que puede llevar la satisfacción indiscriminada de placeres “irracionales”, y

también caer en una práctica social ligada con la transmisión de saber como simple simulacro, desprovisto de contenidos.

Todo esto tiene un efecto político que le preocupa a Platón. Como nos recuerda Claudia Mársico, «en muchos momentos de sus obras encontramos un paralelismo estructural que pone en consonancia los fenómenos del alma individual con la organización política» (2006:129).

Estas reflexiones nos devuelven de nuevo a *La República*, en concreto al Libro IV, donde Platón utiliza todos sus recursos reflexivos para contestar objeciones a la filosofía. Recordemos: algunos de sus interlocutores han dicho que las leyes filosóficas no son aceptables porque los filósofos son malvados o inútiles. Ante estas declaraciones, Platón formula algunas argumentaciones, una de ellas posicionándose claramente contra los sofistas, quienes son, a ojos del pensador, “particulares mercenarios” (493a). Porque la orientación teórica de dichos sofistas, no consiste en transmitir el resultado de su estudio sobre lo real, lo que podría revelar qué es lo mejor para el hombre y para la *pólis*, sino que se limitan a codificar opiniones que pueden complacer a la mayoría. De ahí surge la conocida oposición que traza Platón sobre opinión y conocimiento – *dóxa* y *epistéme*-, demostrando que sus rivales se han quedado atrapados en las redes de la primera categoría.

Pero lo interesante del asunto, para nuestro tema, es que Platón, al considerar a esa mayoría como una bestia, se adelanta a conceptos posteriores como el de masa.

Justamente, su mensaje consiste en poner una serie de límites al tipo de bienes culturales. Límites que quieren evitar la manipulación de la opinión pública. De ese modo, el ámbito público del poder se cifra en desmontar esa bestia. El poder puede o bien complacer a dicha bestia o buscar el modo de hacer que desaparezcan sus rasgos bestiales.

Por ello, Platón se sitúa frente a los sofistas, que, como señala Mársico, tienen en sus manos la política como si fueran especialistas en marketing, y que convierten a los ciudadanos en hombres con toneles insaciables e inacabados, hombres que viven en la infelicidad persiguiendo bienes ficticios (2006:131). Y más aún, según Mársico, «esta situación se produce porque los educadores y políticos no son guías, sino seguidores de una masa social desorientada que carece de parámetros ordenadores» (2006:131).

Y ahí están también los poetas, al mismo nivel de los sofistas. Además, Platón sitúa a la música y a la poesía en un mismo horizonte que la política. O, como dice Mársico:

«El principio de paralelismo entre individuo y sociedad implica que el impacto tiene consecuencias en la *psiquis* individual y a la vez se manifiesta en un movimiento en el nivel social, que no hace sino subrayar los puntos de contacto entre las manifestaciones estéticas y el contexto socio-político. Toda obra es hija de su tiempo y a su vez lo modifica» (2006:131).

Esto nos conduce a la percepción que tiene Platón sobre la necesidad de guías lúcidos que reflejen los valores “populares”, pero, eso sí, señalándoles que no se rindan ante el “arte comercial”, por buscar palabras más actuales. De ahí una cita importante del propio Platón también proveniente de *La República*:

«Porque, toda vez que alguien se acerca para mostrarles un poema o alguna otra obra o servicio para la ciudad convirtiendo a la mayoría en autoridad sobre él más allá de lo indispensable, la llamada necesidad diomedea lo fuerza a hacer lo que ella elogie. Respecto de que estas cosas sean en verdad buenas y bellas, ¿alguna vez escuchaste que alguien diera sobre ello alguna razón que no fuera ridícula?» (493d).

La falta de conocimiento de estos guías se une a un estado de no-filosofía de la multitud (484a), una sociedad bestializada que se aleja de parámetros claros. Declaraciones estas últimas que tienen que ver con la tentación a la está sujeto un político y un artista cuando tienen que elegir un camino fácil para complacer a la bestia o los riesgos de enfrentarse a ésta, e intentar mejorarla. Los políticos prefieren mantener a la masa adormilada al estallido de la misma, de la bestia. Así, política y estética aparecen unidas en la tarea de dominación. La tragedia, podría decir Platón, según nuestro parecer, no debiera buscar unos conflictos que capten el interés de la gente sino “conflictos de interés”. Desde esta perspectiva, los poetas son nocivos porque teniendo un gran poder educativo no lo asumen como tal.

La solución de Platón será, entonces, impedir que el cuerpo social tome cualidades bestiales. Propone que la bestia se convierta en “pueblo”, y para ello es preciso, podría decir Platón, que se cambie el modo de entender la *paideía*, la “política cultural”, por buscar otra vez un término de hoy. Una política que no la puede hacer la actividad artística por su propia idiosincrasia, y sí el filósofo, cuya tarea está relacionada también con ahondar sobre la naturaleza humana, y

así, ayudar a reforzar la identidad de los ciudadanos en el seno de una opción colectiva.

A partir de esta suposición se comprende más cabalmente la dinámica argumental de *La República*, donde se recusa a la poesía tradicional que sólo llega a la parte del alma propensa a los deseos irracionales.

Javier Gomá nos da un magnífico resumen de lo dicho, al percatarse de que hay dos ataques distintos de la filosofía contra la imitación poética. Ya que, según Gomá,

«desde la perspectiva de la justicia y de la ética, la poesía es inconveniente, injusta, inmoral, contraria a los fines políticos-sociales; desde la perspectiva de la ideas, la poesía –y el arte en general- es, en cambio, sencillamente irrealidad y falsedad» (3003:74).

Platón veía a la poesía, pues, como un puro placer, y por ello la impugnó; la veía también como causante de embrujo. En consecuencia sus efectos en la formación docente son negativos. Y es dicha posibilidad la que más le disgusta a Platón, porque puede conducir a un desequilibrio de la estabilidad moral de la cultura.

Con estas manifestaciones, Platón está atacando, también, la posible actividad docente de la manifestación artística. Y lo hace no porque niegue esa función, sino, como señala Havelock: «le da miedo que la actividad artística funcione como formación de la conciencia de los individuos» (1994:190). Una aseveración que, de forma alusiva, reconoce que en la realidad así funcionaba.

A decir verdad, y ya como desenlace del capítulo, Platón atribuye al arte un papel pedagógico primordial, y es en esa atribución donde surge su divergencia y crítica. Tanto, que en las últimas líneas de *La República* consagradas a la estética, pide que se destierre a la poesía de la ciudad ideal. Postura que es coherente con su teoría, ya que si Platón elabora un proyecto de Estado armonioso, es perfectamente legítimo que fije sus exigencias en función de lo que cree beneficioso para todos los ciudadanos de la ciudad justa y virtuosa. El único problema es, como afirma Marc Jiménez, «que todos los criterios siguen el mismo sentido y recogen exigencias morales más que artísticas o estéticas» (1999:154). Precisamente, son esas exigencias estéticas las que desvelará Aristóteles.

2.2.- *La Poética de Aristóteles: mimesis y catarsis.*

Después de *La República*, *Poética* de Aristóteles es el segundo documento de la filosofía griega que trata del arte y en particular de la poesía dramática. Al contrario que Platón, Aristóteles, en este libro, no condena las artes miméticas. En realidad, del libro conocemos sólo una parte –el autor promete hablar de la comedia y no nos han llegado a nuestros días esos capítulos–, pero aún así sistematiza y define la naturaleza y función de la poesía, y sobre todo los principales tipos de poesía, que son el drama (trágico y cómico) y la épica. Todavía hoy, para los estudiosos de la teoría literaria, es indispensable su lectura. Incluso las teorías que parten de otra perspectiva, tienen como principal referencia lo escrito en este ensayo.

La reputación del estudio estriba en primer lugar en la concisa descripción de los elementos dramáticos, llegando incluso a descomponer a la tragedia en sus partes, pero, sobre todo, se apuntan en él un vocabulario y unas características que cuenta ya con una riquísima historia estética, y que siguen siendo en la actualidad fuente de estudio, reflexión y discusión. Dichos términos son de vital importancia no sólo para el estudio de la tragedia sino también para el desarrollo del pensamiento estético.

Pero antes de entrar a analizar los conceptos definidos y despertados por Aristóteles, pasemos a relatar, de forma sintética, algunas ideas básicas que nos interesan para el presente trabajo, siguiendo el hilo de lo reflexionado por el autor.

La obra se estructura de la siguiente manera. En los capítulos 1 a 5 hay una introducción a la poética. En el 6 se realiza una definición de la tragedia. Del 7 al 18 nos muestra la composición de la tragedia. Del 19 al 25 aparece la teoría de la experiencia poética, y en el 28, Aristóteles propone unas conclusiones.

Puesto que en el texto conservado se dedica a la poesía épica sólo cuatro capítulos y dado que el segundo libro sobre la comedia, como se ha apuntado, se ha perdido, el resultado es que el libro dedica diecinueve de los veintiséis capítulos de que consta a la tragedia.

Ya en las primeras líneas, Aristóteles habla de la tragedia como una representación dramático-teatral que, por su tono grave y serio, la distinguimos de la comedia que habla de personajes más cotidianos y es más burlesca. En lo referente al objeto de imitación, el género trágico se ocupa de las acciones

nobles de los hombres nobles, mientras que la comedia mira a lo risible en los vicios de los hombres inferiores.

De todos modos, el momento de más alta resonancia para nuestro tema no llega hasta el capítulo 6, cuando Aristóteles subraya que «el argumento es el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo» (1450a).

Las afirmaciones en torno al argumento están repartidas en varios capítulos. En el 6, Aristóteles plantea la definición considerada como central, cuando señala que la tragedia es

«una imitación (*mimesis*) de una *acción* de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, lleno de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la *purificación*³ (*catarsis*) propia de estos estados emotivos» (1449b).

En unas cuantas líneas tenemos ya un vocabulario necesario para dar cuenta del significado del género dramático, en cuanto a expresión artística, propuesto por Aristóteles. Los conceptos como *mimesis*, *acción* o *catarsis* son fundamentales y por ello habrá que tenerlos en cuenta para comprender su posición.

Retomemos el hilo de los acontecimientos para hallar más material aportado por este libro. En líneas posteriores, Aristóteles añade algunos elementos de la tragedia fundamentales, como *peripéteia*, *reconocimiento* (*anagnórisis*) y *patetismo*. El primero tiene que ver con el cambio de un estado a otro que se produce en el transcurso de la obra. El segundo habla de la mudanza de la ignorancia al conocimiento. Y por “patetismo” entiende Aristóteles, una acción de naturaleza destructiva y dolorosa. En el capítulo 14 considera que la causa del desenlace trágico debe residir en un gran error del héroe. Seguidamente, en el capítulo 18, afirma que toda tragedia está compuesta de nudo y desenlace, el primero tiene lugar desde el comienzo hasta justo antes del cambio de suerte del héroe, y el segundo sucede a partir de ese momento.

Además de teoría, Aristóteles introduce en su estudio ejemplos. Uno de los más significativos es *Edipo Rey*, de Sófocles, obra que cumple por completo, según él, las mejores cualidades que debe de tener toda tragedia. La obra,

³ Este significado del término se debe a Lessing

además de estar repleta de una acción que aparece configurada dramáticamente, despierta compasión por Edipo y temor entre los espectadores, que se tornan conscientes de que lo que ocurre al personaje también podría sucederles a cualquiera de ellos. Esto se produce por lo que hemos llamado identificación o reconocimiento. A partir de dicho suceso es cuando las emociones se purifican mediante lo que Aristóteles denomina *catarsis*, que tiene lugar al final, cuando el coro canta y recapitula los acontecimientos trágicos.

Otro asunto importante que entresacamos del libro es la noción de *carácter* (personaje). Aristóteles dedica solamente el capítulo decimoquinto a los caracteres dramáticos o personajes, los rasgos de éstos que destaca están claramente puntualizados. Por un lado dice que los personajes han de ser buenos, apropiados, verídicos y consistentes. Pero el punto más importante, según nuestro parecer, estriba en la consideración que hace Aristóteles de que el personaje trágico ha de tener buena índole moral para que su conducta pueda implicar errores, debe ser apropiado y realista en el sentido de que pueda ser real o por lo menos parecerlo, y tiene que ser consistente a lo largo de la obra.

La consistencia o coherencia de los personajes, al igual que la insistencia aristotélica en la unidad del argumento, ha sido un tema ampliamente debatido. Para Aristóteles, el argumento determina al personaje, que determina el pensamiento, que, a su vez, determina la acción. Porque a pesar de su importancia, los personajes son secundarios. Esto dicho con sus propias palabras es como sigue:

«el más importante de estos elementos es el entramado de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida; así pues, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los van adaptando a causa de sus acciones [...] es más, sin acción no puede haber tragedia, en cambio, sin caracteres sí puede haberla» (1450a).

La metáfora es también un concepto fundamental en *La Poética*: «consiste en dar a una cosa un nombre que pertenece a otra» (1457b). Sobrepassando algunas líneas llegamos a otra cita significativa a este respecto: «pero lo más grande es con mucho ser un maestro en la metáfora. Es algo que no se puede aprender de los demás; es una señal de genio, puesto que hacer buenas metáforas consiste en percibir las semejanzas» (1459a).

Tornando al centro de la descripción, es evidente el carácter técnico que Aristóteles utiliza en su definición de tragedia. Un planteamiento, por consiguiente, bien alejado del más didáctico que admitía Platón en su crítica. Aristóteles dedica más atención a las necesidades de la trama que al contenido. Es más, no reconoce en *La Poética* la importancia del elemento de conflicto, sea entre el hombre y las circunstancias, o entre los hombres, o dentro de la mente humana.

En general, observamos que Aristóteles mantiene una consideración casi estratégica de la tragedia para llegar al espectador. Es lo que modernamente denominaríamos “teatralidad”. Por ello considera que es la acción, y no el carácter, el ingrediente básico del drama. Y que, por tanto, el carácter está subordinado a las acciones. Los caracteres les son impuestos a los personajes a causa de las acciones. Esta descripción es aceptada comúnmente como uno de los pilares de la teoría aristotélica

Parece, pues, que Aristóteles no captó el papel de la voluntad humana, que coloca al hombre en conflicto con otros hombres y con la totalidad de su medio. De esta idea deducimos que descuidó el aspecto psicológico de la obra teatral al enfocar el cambio de fortuna como un hecho objetivo, y al tener una concepción de personaje muy estática. En sí, la tragedia, para Aristóteles, es fundamentalmente acción, y su fin también consiste en esto, en alcanzar una acción bien armada.

A raíz de estas ideas, es interesante observar lo que señala Violeta Varela respecto a la posición aristotélica, sobre la interpretación de los personajes trágicos:

«los personajes no son felices o desdichados en virtud de sus caracteres, interpretación psicologista de los personajes, sino que sus caracteres, su psicología, y, por tanto, su modo de actuar, su felicidad o sus desdicha, dependen de las acciones que realizan, del entramado objetivo de hechos externos en el que se mueven, en el que operan» (2003:1).

De ahí que hayan surgido algunas críticas que quedan bien explícitas en la siguiente cita de Lawson:

«si bien Aristóteles tenía razón en cuanto a sostener que la acción es básica y que el carácter está subordinado a la acción total, ya desde una visión moderna, parece que no puede imaginarse un conflicto mental que implique

un ajuste con el medio. Es decir, la acción abarcaría al individuo, al medio y a la interacción que existe entre ambos» (1995:51).

Desde esta perspectiva lanzada por Lawson, el “carácter” sólo cobra sentido en relación a los hechos, porque la voluntad humana –de los personajes trágicos en este caso– está continuamente modificando, y transformándose, con relación al sistema de acontecimientos que acaecen.

La tragedia, según Aristóteles, se ocupa esencialmente de unos personajes que no merecen ser desdichados; pero que, por propia estructura o necesidad trágica, lo son o lo acaban siendo. Y esto es lo que provoca temor, ya que introduce al público el sentimiento de identificación, porque a ellos también les podría pasar.

Y es en esa identificación (o reconocimiento) admitida por Aristóteles donde podemos vislumbrar un atisbo psicológico adscrito a los personajes. No obstante, el público es testigo de unas vivencias que si bien son necesarias, por la propia dinámica de la tragedia, poseen cierto grado de psicología, de verdad humana de dichos personajes. De lo contrario, la identificación parece casi imposible. No en balde, imitar, para Aristóteles, es un impulso natural del hombre, y, además, subraya una alegría natural del ser humano por la imitación.

De todos modos, las propias reflexiones de Aristóteles siguen siendo fuente de discusión, así, por ejemplo, James J. Murphy afirma que Aristóteles cree firmemente que el drama es una creación comunicativa. «En cierto modo – subraya Murphy– *Poética* es un libro sobre dramaturgia, una guía para producir una imitación eficaz que sirva tanto para deleitar como para instruir al público» (2002:211).

No hay, pues, para Aristóteles, ninguna separación entre la perfección de la obra de arte trágica y sus efectos sobre los espectadores, sino que la esencia de la obra de arte trágica se realiza en la emoción trágica específica y es deducida de ésta como su diferencia específica. En la medida en que la tragedia es una “forma”, las leyes de esta forma son las leyes según las cuales se alcanzará el efecto trágico en el espectador, y los consejos y normas que Aristóteles da para la estructura de la obra de arte clásica son las condiciones en las que el poeta espera alcanzar el máximo de dicho efecto. En este efecto, la tragedia alcanza su meta formal, se realiza en la perfección que le ha sido reservada.

Una vez advertidos estos asuntos que creemos primordiales, y básicos, ya podemos desmenuzar algunas nociones básicas de la terminología aristotélica, ya más a modo de discusión que de descripción.

2.2.1.- *El mito.*

La escena trágica tiene para Aristóteles un elemento fundamental: el mito. En *La Poética* se usa la palabra mito en un doble sentido. Por un lado, mito significa “relato tradicional” dentro del uso actual más clásico de la palabra. En otras ocasiones aparece como “argumento” de una obra dramática. Y esto viene a raíz de que en las tragedias griegas los argumentos trágicos provenían de mitos tradicionales, o más bien, de secuencias o segmentos de los mitos heroicos ya utilizados por la épica. En realidad, Aristóteles dice que el teatro hace vivir el presente desde historias situadas en el pasado. El mito no sólo se utiliza para explicar los orígenes del mundo, sino también la contemporaneidad del autor dramático.

Algo que explica Jaeger, siguiendo a Aristóteles, de la siguiente manera: «la tragedia penetra sus raíces en la sustancia originaria de toda la poesía y de la más alta vida del pueblo griego, es decir, en el mito» (1992:229).

En efecto, si el mito permanecía en la literatura y en el pueblo griego a través de sus referencias estilísticas e históricas, en la tragedia renace como aquella fuerza heroica que caracterizara al hombre trágico. Por eso García Berrio concibe el personaje descrito por Aristóteles en relación con el mito «como una forma sublime idealizada de la representación imaginaria del héroe, superior a los hombres comunes y al ambiente circunstancial» (1995:461)

Para Aristóteles, la fuente de inspiración no es ni la realidad fáctica ni la historia (aunque ésta pudiera también inspirar al poeta), sino fundamentalmente el mito, porque los poetas trágicos se ven obligados a recurrir a estos linajes a los que han sucedido tales desgracias. Lo evidente es que la acción de la tragedia se encarna a partir de la materia mítica.

Y es sobre esa materia mítica sobre la que incidirá Aristóteles al señalar que el poeta trágico extrae de la misma la comprensión del actuar humano (Martín, A.- 1999:28).

Desde otra perspectiva, la de Rodríguez Adrados, habría que señalar –retomando un tema ya tratado–, a través de sus palabras que «al no existir en Grecia una clase sacerdotal, el mito es interpretable, flexible» (1999:18).

Siguiendo su planteamiento, la originalidad de Grecia consiste en que «el mito ayuda a crear una literatura y un nuevo pensamiento» (1999:18).

Lo significativo de estas reflexiones abiertas por Aristóteles es que, al ser interpretable el mito, la tragedia no sólo retrotrae los mitos sino que se embarca en una crítica a los mismos, de ahí sus enseñanzas a partir de una renovada visión de los mismos.

Es lo que Vernant ha subrayado, yendo más allá de lo dicho por Aristóteles: el teatro trágico no sólo representa escénicamente los relatos heroicos, sino que, a la vez, los cuestiona. Pensamiento corroborado por García Gual, para quien, la obra dramática invita a una reflexión crítica sobre los mitos al público en la *pólis* democrática. De ahí extraeremos, cuando sea el momento, una lectura democrática a partir del apunte sobre los mitos que fuera ya planteado por Aristóteles. Aún así, habría que advertir que, finalmente, Aristóteles, como respuesta del espectador ante el espectáculo trágico, sólo asienta la *catarsis* pasional, un término que sigue siendo germen de debates.

2.2.2.- La *metabolé* o cambio de fortuna.

Este componente viene a señalar, según Aristóteles, que la acción trágica debe implicar un cambio de situación en la suerte del héroe. O de varios personajes trágicos. Pueden ser diversos dichos cambios, aunque en *Poética* su autor ve uno como más efectivo, es decir, el tránsito de la prosperidad a la desgracia. Un dato interesante que nos hace comprender el sentido que tiene Aristóteles del hecho trágico, o su consideración de que la más bella *metabolé* es la que acontece en un héroe ni demasiado virtuoso o justo, o en todo caso queda descartado el malvado, porque es en la situación del primero cuando se despierta con más efectividad la compasión en el espectador. Además, si se trata de identificarse con el héroe, siempre se producirá ésta cuando los ejemplos humanos se parezcan en mayor medida a las características comunes de los humanos. Engrandecidos en el escenario, claro.

Al hablar de las razones de la *metabolé* observamos que Aristóteles apunta una distanciamiento del personaje. Precisamente este último aserto es el que siglos después criticaría también Bertolt Brecht, sustituyendo el reconocimiento-aceptación por el reconocimiento-crítico. Esto lo llamará, en su *Pequeño órganon*, distanciamiento o extrañamiento, es decir, un término contrapuesto a identificación: «una imagen extrañada es aquella que permite reconocer lo

representado, pero hace también que aparezca lo extraño» (1963:42). En sí, para Brecht, no importa la toma de conciencia del personaje, por eso pide que éste sea distanciado mediante una representación que no tenga que ver con la convención realista, porque lo que importa es que el espectador sea consciente de lo que ocurre en escena. Consciente a través de la razón y no de manera sentimental o catártica, como proponía Aristóteles.

Por ello habrá que fijarse otra vez que, según Aristóteles, el personaje está determinado por su carácter, y se realiza por medio de la acción; de modo que los actores no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. En la tragedia, por tanto, y según esta teoría, puede considerarse a la par las acciones y el carácter como lo indicativo y propio de los personajes.

A fin de cuentas, la tragedia, para Aristóteles, es una imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y, de ese modo, las vivencias de los personajes se supeditan a la acción. La felicidad y la infelicidad de los mismos están en la acción; porque éstos son de una o de otra manera según el carácter; pero sólo son felices o no según las acciones que realizan. Por tanto, el propio Aristóteles ya estaba planteando, en cierta manera, el distanciamiento, aunque, eso sí, la identificación tenía lugar porque éstos son, en última instancia, imitaciones de las acciones humanas.

2.2.3.- La *hamartía*.

Decíamos en el anterior punto que la *metabolé* la sufren personajes que no son ni excesivamente virtuosos ni malvados, pero ahora hay que aclarar que dicho cambio de fortuna no se produce por ningún vicio o acto perverso del personaje, sino por lo que Aristóteles denomina *hamartía*, o «acción del héroe que pone en movimiento el proceso que lo conducirá a su perdición» (Pavis, P., 1990:516). Esta acción, siguiendo a Aristóteles, no equivale a una culpa, no se produce porque el personaje cometa una falta moral o pecado que deba expiar con el sufrimiento, sino que se refiere a un error de juicio y a la ignorancia. El héroe no comete una falta por «su bajeza y maldad, sino por algún yerro» (1543a).

«En realidad la *hamartía* comporta una ambigüedad, ya que esta culpabilidad trágica tiene lugar desde una antigua concepción trágico-religiosa de la falta

como enfermedad del espíritu o delirio enviado por los dioses, y se diferencia del acto cometido por aquel que, sin ser obligado, decide deliberadamente cometer un delito» (Vernant, J. P., 1972:38).

Este cambio brusco que se produce en toda tragedia es denominado por Aristóteles *peripéteia*, que no debemos confundir este significado con el actual de episodios de la acción, sino referido a la intrusión repentina de un acontecimiento que afecta a la vida del héroe y conduce la acción a una nueva dirección, sólo prevista, en algunos casos, por el oráculo.

De ese modo, entre el principio y el desenlace hay una gran diferencia. En realidad se ha producido un "cambio de estado". Así, los hechos del principio no serán los mismos que los del final, sino que ha habido un proceso de cambio, siempre verosímil y necesario, recordemos, según el cual el personaje y/o personajes y hechos, han pasado de la dicha al infortunio, de un estado normal, a la desgracia.

Para Aristóteles, un final "trágico", por lógica, implica un paso desde la dicha a la desgracia, pero además, debe producirse por un "gran yerro", y "no por maldad". Es decir, que un personaje malvado caiga en la desdicha no es ninguna tragedia, sino más bien es una tragedia que un personaje honrado (por ejemplo, Edipo) caiga en la desgracia por error. He aquí la sustancia de lo trágico.

Así, pues, «*peripéteia* es el cambio de la acción en sentido contrario», es decir, aquel hecho que supone la mudanza de los acontecimientos de la dicha al infortunio.

Sigamos con el ejemplo del *Edipo Rey* de Sófocles: Edipo vive en la dicha –es rey de Tebas, está felizmente casado– hasta que una *peripéteia* le lleva a descubrir que es asesino de su padre y que, además, se ha casado con su madre. La ignorancia de los hechos acometidos por él, le acarrearán finalmente la desgracia. Aristóteles pone como ejemplo el modo en que el Mensajero desvela a Edipo su desgracia: queriendo alegrar a Edipo con la noticia de que ha descubierto al asesino de Layo, una *peripéteia* («cambio de la acción en sentido contrario») lo que hace es apenarlo descubriéndole que es él el asesino de su padre.

Según la explicación de F. Copleston sobre la estética de Aristóteles, corroborado por lo que hemos visto hasta ahora, el arte no se ocupa de la conducta (moral), sino de la producción de algo que, a diferencia de la tecnología, no trata de completar la obra de la naturaleza fabricando utensilios,

sino de imitarla, reproduciendo imágenes, dobles (siempre estilizadas) de “lo real” (1981).

No es éste el lugar para profundizar en la relación entre estética y ética, pero sí de descubrir que en la propia esencia de la tragedia persiste una reflexión ética de cierto calado. Ésta se encuentra en el concepto ya descrito de *hamartía*. Veámoslo.

Esta noción es fundamental para comprender el componente moral de la tragedia. Un componente que podría estar implícito en la perspectiva señalada por Kant en *La crítica del Juicio*, cuando afirma que lo bello está vinculado a la moralidad, pero sólo en calidad de símbolo. Por ello, si tomamos a la ética como la parte de la filosofía que reflexiona sobre la moral, es evidente que, por ejemplo, Esquilo o Sófocles no son filósofos ni transmiten una teoría ética como pudiera ser la de Aristóteles. Pero sí que sus obras provocan, con su simbología, una reflexión; bien por el tono conflictivo de las mismas, o bien por la experiencia moral que vive el héroe (la *hamartía*).

El concepto de *hamartía*, o caída en la desdicha, puede poseer varias interpretaciones. Hay una primera percepción, ya apuntada, y es la de error trágico; pero también se podría hablar de una culpa trágica, de una falta o defecto en el carácter, o de una equivocación “fatal”, en el sentido de algo ocasionado por el destino.

En los escritos de Aristóteles se encuentran dos momentos donde vemos explicitado el significado *hamartía*. En *La Poética*, cobrando un alcance donde su propósito es más funcional que ético, ya que cuanto mejor construida esté la trama de la tragedia, mayor efecto provocará en el espectador, y en *Ética a Nicómaco*, cuando se estudia el acto humano o voluntario. En lo que sí concuerdan estos dos acercamientos es en la consideración de la *hamartía* como un error en el juicio. En consecuencia, este elemento trágico se produce, para Aristóteles, más por la ignorancia que por el defecto en el carácter del personaje. Desde dicha perspectiva, el protagonista realiza algún daño sin ser plenamente responsable por él a causa de su ignorancia acerca de una circunstancia crucial. Ahí está el ejemplo de Edipo que acabamos de ver.

Un acto de *hamartía* no es, por tanto, un acto humano voluntario, sino involuntario (*akoúision*) debido a la ignorancia de quien lo vive. Una acción que puede ocasionar perjuicio al agente, pero que moralmente no es reprobable ni imputable a un agente que, por las circunstancias señaladas, no ha actuado como un agente racional y responsable.

En el mundo griego, *hamartía* no significa culpa moral, ya que también se puede asimilar este concepto a un acto voluntario no plenamente culpable debido a la compulsión de una pasión fuerte, pero tampoco se excluye del todo la posibilidad de un defecto de carácter como origen del error. De todos modos, parece, a simple vista, desproporcionado el castigo que recibe el héroe, por ello la tragedia apunta la insuficiencia de la virtud (*areté*) del héroe para alcanzar la felicidad (*eudaimonía*).

La actitud del protagonista es heroica, porque sobrepasa las capacidades meramente humanas; no obstante, a pesar incluso de ser virtuoso, padece lo inenarrable por dicho error trágico que, por ejemplo, Esquilo tratará de superar, como veremos más adelante, siguiendo a Rodríguez Adrados.

Lo cierto, y lo que nos sirve para el actual momento del trabajo, es que existe una correspondencia muy constreñida entre la dignidad heroica del personaje y la *hamartía*: parece muchas veces que es por sus acciones virtuosas por lo que el personaje comete *hamartía* y sufre en demasía; cualquier otra persona menos virtuosa se hubiera escapado de la catástrofe a costa de perder un poco de virtud. Vistas así las cosas, se consigue deducir que es la propia virtud la que ayuda a la caída del héroe. Virtud que en Edipo se produce por propia iniciativa de buscar la verdad, y en Agamenón su victoria troyana queda deslucida en su regreso por las tropelías cometidas.

Una situación que nos conduce a un peligro que, en potencia, va unido a la virtud del héroe y para quienes le rodean. Ése es el dilema trágico: la virtud humana a veces también sirve de ejemplo de los extremos de infortunio y sufrimiento. Lo cual no es más que reconocer dicha realidad humana. Una realidad que choca con la propia versión ética de Aristóteles, que tendrá a la felicidad como máxima, felicidad conseguida mediante la virtud. Aunque Aristóteles se percata de que, también, la suerte es indispensable para ser feliz.

Acogiéndose a la tragedia, fueron muchos los autores (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard...) que señalaron, cada uno a su modo, que si mediante la virtud no es posible lograr la felicidad, entonces la ética jamás lograría su objetivo. Incluso se podría llegar a pensar, partiendo de la condición universal y necesaria de la tragedia, que la felicidad es un imposible, y, ante todo, que hay un abismo entre el ser y el deber ser.

La situación trágica que vive y padece el héroe quiere provocar emoción, desde una construcción bella, pero también provocar éticamente. Es decir, si esta desgracia inmerecida debida a la excelencia sucede en el héroe, mucho más

habría de precaverse el hombre común. De ese modo, la situación trágica es tan sólo el reflejo de una condición humana y útil para la persuasión de los hombres.

Este punto ha sido fuente de debates, sobre todo en lo que se refiere a la transferencia de responsabilidad a los dioses. En las tragedias vemos que son los dioses quienes comprometen a los hombres, y muchas veces esto acontece por la envidia de dichos dioses ante el éxito del héroe antes de la *hamartía*.

Por eso Paul Ricoeur, en su libro *El simbolismo del mal* (1969), denuncia una ambigüedad, si no una maldad en la acción de los dioses: los dioses ciegan a los mortales y los conducen a su propia destrucción. La tragedia, en esta situación, y como señalaron los pensadores románticos, se convierte en una teología de la predestinación al mal, dando por imposible la ética de los valores, entendida ésta como la que determina la felicidad.

Según otras interpretaciones, veríamos que si la virtud no puede garantizar la felicidad, sigue pendiente la necesidad de realizarla. Es evidente que con este giro damos por sentado que la ética no persigue la felicidad. Es decir, si cambiamos el significado de ética, también tendremos que mirar a la tragedia de otra manera. La virtud y el hombre justo son necesarios no para la obtención de la felicidad, sino para crear modelos de acción.

Esto, desde nuestro punto de vista, no niega la tragedia, sino al contrario, le da vida, ya que ésta explicita la realidad humana, lo mismo que cuando siglos después Albert Camus subraye la necesidad de un comportamiento ético a pesar del absurdo de la condición humana, a pesar del *mito de Sísifo*. A pesar de que los dioses habían condenado a Sísifo a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra volvería a caer por su propio peso. No hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza, aún así, Camus encuentra motivos en el hombre para mantenerse vivo, para encontrar pequeños sentidos en el sinsentido, una ética necesaria dentro de un mundo absurdo.

Lo que alumbra la tragedia es que el hombre ético, unido a lo que después veremos en el planteamiento político (el aspecto conflictivo que hablábamos) tiene que vérselas con la complejidad, la deliberación, la elección y la responsabilidad de los opciones. Edipo, tal vez podía no haber indagado sobre las cuestiones que le llevarán a la ruina. Pero lo hace, buscando la verdad, aunque también como personaje, no lo olvidemos, de una obra de arte que, por propia estructura, como señala Aristóteles, necesita del conflicto. Pero ésa es la

didáctica que llega o se pretende hacer llegar al espectador: la vida humana y política está repleta de conflictos y no todas las decisiones llevan a buen fin. Incluso las buenas. Tal vez ya la tragedia aventuraba el descalabro de la opción marxista que, desde un planteamiento ético elogiado, finalmente el resultado práctico fueron unas tiranías.

Resumiendo, la tragedia no toma partido por una concepción moral, pero sí, como decíamos, arroja luz sobre este tema. Aristóteles nos abre a la relación de lo ético y lo estético como nos señala Jaeger, la cual no consiste solamente en el hecho de que lo ético nos sea dado como una “materia” accidental, ajena al designio esencial propiamente artístico, sino en que la forma normativa y la forma artística de la obra de arte se hallan en una acción recíproca y todavía tienen, en lo más íntimo, una raíz común (2004:49).

Retornando al eje del concepto de *hamartía*, habría que añadir que, a menudo, a este cambio de la acción, le sigue el reconocimiento: el personaje trágico cae en la cuenta de su descuido, de su identidad, de la identidad de otro personaje. El drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, habiendo reconocido la fuerza de su destino o de una ley moral, y su rol en el universo dramático o trágico.

Y es este propio reconocimiento del personaje el que hará, siguiendo la teoría aristotélica, que el espectador sienta piedad por él y se produzca la *catarsis*, o la compasión y el temor que provocan estos estados emotivos.

2.2.4.- La *mímesis*.

Según la mayoría de los estudios, para Aristóteles esta noción significa *imitación*. La representación trágica quiere hacer presente a los personajes (“imitación de hombres que actúan”), o reencarnarlos, para que un público simpatice con ellos.

Este término abre un campo semántico más amplio y se utiliza dentro de variados contextos y en el interior de construcciones sintácticas varias. Así, su promoción en el texto de Aristóteles la transforma en un concepto más rico, con aplicaciones amplias que no se reducen al sólo sentido de la imitación, por ello esta palabra ha sido traducida a lo largo de la historia con diferentes maneras. Por ejemplo, el término *imitatio* latín pasó a la terminología filosófica y comenzó a designar una reproducción del mundo externo.

Desde los primeros capítulos de *Poética*, la mimesis aparece como una noción capital, pero igual que ocurre con otro concepto esencial del texto, como *catarsis*, no está en ningún momento definida.

Si el término “imitación” parece que se ajusta con eficacia a la mimesis platónica, en Aristóteles podría pensarse en buscar la traducción de “representación”. Este otro concepto tiene el mérito, entre otras ventajas, de poseer connotaciones teatrales.

Pero lo importante es que en Aristóteles el principio mimético se convierte en la base misma del arte literario. Ya en el primer capítulo de *Poética* fundamenta a partir de este término la creación literaria. No hay riesgo, para Aristóteles, de que la actividad artística, como creía Platón, confunda la ficción con lo real. Más bien sitúa al arte en el otro lado de lo real, dentro de una ficción reconocida como tal, filosófica y culturalmente.

Aristóteles responde así a Platón de una manera pragmática, es decir, estrictamente estética y ya no moral. Una respuesta que se puede resumir a partir de dos propuestas, como señala Catherine Marguette: 1) la poesía es exclusivamente mimética, y 2) La mimesis no concierne más que al modo de la poesía (2000:72).

En *La Poética* la mimesis se justifica como un componente natural del hombre. La actividad mimética constituye un gesto lúdico, espontáneo, profundamente anclado en la naturaleza humana (desde la infancia) y, por consiguiente, permite, según Aristóteles, diferenciar al hombre del animal. Por ello el acto de imitar es considerado por Aristóteles como una actividad noble, y la promueve al rango de los comportamientos más elementales e indispensables.

La *mimesis*, en este caso, posibilita al individuo, en tanto que hombre, desarrollar las cualidades más esenciales y fecundas. Todo ello está en el poder de forjar obras de arte, su facultad de pensar, de aprender y razonar, su capacidad de probar por placer. Dice Aristóteles: «al sernos natural el imitar, así como la armonía y el ritmo [...] en un principio los que estaban mejor dotados por naturaleza para estas cosas originaron la poesía progresando poco a poco mediante sus improvisaciones » (1448b).

La *mimesis* es un compendio de todas las facultades que ella representa en el hombre: ella puede, por naturaleza, conducir al ser humano a su plenitud.

Ante la oposición de Platón, quien rechaza las artes miméticas desde su teoría tanto del conocimiento, como política y moral, Aristóteles rehabilita la

mímesis y las artes miméticas situándolas en el sentido de la naturaleza humana.

Siguiendo a Javier Gomá, debemos detenernos un momento en este tema, ya que es crucial observar, aunque sea de modo sucinto, la controversia entre la imitación artística de Aristóteles y la imitación ontológica de Platón. El característico dualismo platónico crea, según Gomá, unas relaciones triangulares entre sujeto (C), las cosas (B) y sus Ideas (A), los dos primeros en la base del triángulo y el tercero en el vértice (2003:73). El Sujeto percibe las cosas, las cosas participan de las Ideas y el hombre conoce las Ideas. Platón necesitaba, por tanto, de un concepto que explicara unitariamente las tres relaciones básicas en que descansa su filosofía y ese concepto fue *mímesis*. La relación C-B se corresponde con la imitación de la Naturaleza, la relación B-A con la imitación de las Ideas por las cosas, y la relación C-A la imitación de las Ideas por el lenguaje y el arte (sin pasar por las cosas). Por consiguiente, para Gomá, la manera de exponer ordenadamente la doctrina platónica de la imitación es estudiar cada una de las relaciones imitativas del triángulo (2203:74).

El enfrentamiento entre las dos clases de imitación –la descrita por la teoría de las Ideas, es decir, Objeto-Forma (A-B) frente a la de Sujeto-Objeto (B-C)– dará como resultado que la poesía está en una escala muy inferior a la filosofía. El imitador (artístico) no entiende nada del ser (*óntos*) sino de lo aparente (*phainoménon*) (2003:80). Platón, ya lo dijimos, condena a la imitación artística según la medida de la verdad.

De forma bien diferente, en la metafísica de Aristóteles, al negar la separación de las Ideas, se desentenderá congruentemente de la imitación ontológica. La cuestión es que, como nos recuerda Gomá, la imitación horizontal de la naturaleza cobrará en las obras de Aristóteles un nuevo impulso. Aristóteles, no lo olvidemos, distingue entre tres clases de saber: el teórico de las cosas necesarias o *epistéme*, el práctico-moral sobre la conducta del hombre o *praxis*, y el técnico-artístico para la producción de cosas (*téchne*). De lo que se sigue, como señala Gomá, que en el sistema aristotélico, la imitación, al pertenecer a un género propio de la realidad, disfruta de un estatuto autónomo y no debe admitir, como sucede en el platonismo, una medida extraña proveniente de otro género distinto, ya sea la verdad metafísica o el bien moral.

Si Platón tomaba la imitación como copia pasiva y fidedigna del mundo exterior (la Naturaleza), según Tartarkiewsz, apuntaba su visión negativa en cuanto a que el arte imitase la realidad, porque la imitación no es un camino

apropiado hacia la verdad (2002:303). Ciertamente, ya que Platón dice exactamente en *La República*: «todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano y verdadero» (603a)

Aristóteles, por su parte, según Tartarkiewsz, aparentemente fiel a Platón, transforma el concepto y su teoría de la imitación. Imitar ahora consistirá en presentar las cosas más o menos bellas de lo que son. A la vez, se podría añadir que imitar es también presentarlas cómo podrían o deberían ser. Esto significa que Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significa una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad. De ese modo, el artista puede presentar la realidad de un modo personal.

Esta última explicación es de suma importancia para Tartarkiewsz, porque, según él, posteriormente los teóricos del arte han confundido ambos conceptos, ya que si bien se ha hecho mucha referencia a Aristóteles, en realidad se estaba hablando del concepto más sencillo y primitivo descrito por Platón. Por ello, durante siglos ha predominado una gran teoría que sostenía, en referencia no del todo acertada a Aristóteles, que el arte es imitación de la realidad.

Habría que remarcar que Aristóteles habla de una imitación de las cosas reales, pero teniendo en cuenta que lo es también de fábulas, es decir, que no tiene por qué ser estrictamente reales, sino sencillamente verosímiles, que podrían ser reales.

Esta posición puede explicarse, volviendo a Gomá, de la siguiente manera: si la *téchne* en general consiste en una imitación, dentro de ella hay *téchnai* útiles –las que en algunos casos completan lo que la Naturaleza no puede llevar a término y otras imitan a la naturaleza– y hay otras *téchnai* que son específicamente imitativas, que producen cosas sin utilidad o cuya utilidad está en su propia perfección como fin en sí mismo: son las artes, las bellas artes. (2003:87). A su vez, la *téchne* artística admite nuevas divisiones, y una de las más significativas, para Aristóteles, es la tragedia, como remarca claramente en *La Poética* (junto con la epopeya y la comedia).

Recordemos que en el capítulo cuarto de ese libro, Aristóteles señala dos causas que explican la aparición de la poesía, el imitar, como un acto connatural del hombre, y disfrutar viendo imágenes. Parece, a la luz del texto, que conviene distinguir dos ángulos: de un lado, el deseo de imitar y, de otro, el placer de contemplar una obra de imitación ya ejecutada. Ese deseo de imitar

singulariza a los hombres entre los demás animales, dice Aristóteles, porque es muy intenso y porque imitando activamente el hombre adquiere sus primeros conocimientos. Para Aristóteles, pues, podemos colegir, la base del aprendizaje es la mimesis o imitación, que es, como se ha dicho, connatural al hombre. Por ese motivo, toda imitación produce un aprendizaje. Y aprender agrada a los hombres, es decir, hay un componente importantísimo y es el placer de ver lo imitado, lo mimetizado.

Habría, por tanto, que subrayar, como hace Gomá, que es notable este emparejamiento de la imitación con el saber y el modo en que la imitación se vincula a lo exclusivamente humano, y cómo ya aparece en los primeros años, siendo que el hombre, por naturaleza, desea saber, pero todavía no es capaz de leer ni de filosofar. Por ello el imitar es connatural del hombre, porque mediante la imitación satisface el anhelo de saber, una actividad que le ayuda a adquirir desde su infancia sus primeros conocimientos. Lo más probable, sigue diciendo Gomá, es que «Aristóteles no se refiera aquí a una imitación estética o poética de la Naturaleza, sino a una imitación moral del niño de la conducta de los adultos» (2003:90). Pero finalmente es esta capacidad la base para la creación artística posterior.

Ahora recuperemos la ya mencionada idea básica que expresa Aristóteles en *La Poética*: sólo es importante la unidad de acción. O lo que es lo mismo, según Marc Jiménez, la verosimilitud. Una afirmación que a primera vista suena a autonomía del arte, ya que, según lo dicho, es la buena carpintería, por buscar una terminología más actual, el eje de una mejor tragedia. Por ello, como veíamos, Aristóteles proponía, por dicho motivo, a Sófocles como el autor que construye la tragedia con mayor perfección, y a *Edipo rey* como modelo de la misma.

Una afirmación que tiene más calado del que se puede observar a simple vista. Para comprenderlo, habría que llegar a pormenores básicos del pensamiento aristotélico, como es su rechazo de la teoría de las Ideas. Aristóteles admite, como Platón, la necesidad de acceder a lo verdadero, a lo bueno, a lo justo, pero a partir de una realidad sensible que se halla en el poder del hombre para conocer gracias a la ciencia, la reflexión, el *lógos*. En ese mismo saco, como expone Jiménez, caen los tabúes morales que desacreditaban o prohibían ese arte-imitación:

«la acción del hombre cesa de estar orientada por la aspiración al conocimiento de verdades eternas, por la aspiración a conformarse según el modelo de bien. La felicidad y el placer se rehabilitan aquí abajo, en el mundo sensible, tanto más cuanto es propia de la naturaleza del hombre la búsqueda de la felicidad» (1999:165).

Deteniéndonos en este punto redescubrimos un sentido último dado por Aristóteles a la tragedia. Imitar es un acto legítimo. Mímesis es una representación de la acción con las características propias del género teatral, porque no se trata de duplicar, ni de repetir exactamente lo sucedido, sino de ir a lo esencial de la acción.

Aún así, se puede entrever que el hombre creador asume, desde la infancia, una función de conocimiento; gracias a ella se aprende, pero a la vez, como hemos podido ver, procura placer, tanto al que realiza la imitación, como al público que ve dicha imitación.

En suma, según Aristóteles, la función de la mímesis es proporcionar una contemplación placentera, un placer intelectual o contemplativo. Y, estamos de acuerdo con Gomá cuando afirma que «aunque puede tener indirectamente un efecto virtuoso, moral o político, el placer de la mímesis es enteramente autónomo y en ello la concepción de Aristóteles se distingue del moralismo de Platón» (2003:91), porque, desde la perspectiva aristotélica que venimos tratando, la mímesis adquiere sentido al ir unida al arte de la poética ya que es a través de la misma por la que éste se materializa.

Pero ello no es óbice para señalar, después de lo visto, como hace Gadamer, que la esencia de la imitación consiste, en contra de la teoría platónica, en ver en el que representa lo representado mismo.

«La representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se para a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es "real". No la distinción de representación y representado, sino la no-distinción, la identificación, es el modo en que se realiza el re-conocimiento de lo verdadero. Lo que hace verdadera la imitación es la esencia propia de la cosa» (Gadamer. H. G., 2006:88).

Y si hay alguna identificación con lo imitado, alguna implicación moral tendrá, y no en un segundo plano.

Aristóteles plantea tres tipos de relación mimética con la realidad. La primera relación es estructural: el poeta representa las cosas tal como ellas son. Es una copia de lo real, un reflejo, que nada tiene que ver con la formulación de

las apariencias platónicas. No olvidemos que en el orden moral de Platón, hay siempre inadecuación de la copia al modelo y, al mismo tiempo, los artistas copian el modelo fabricado por el artesano.

La segunda relación descrita por Aristóteles también es contraria a Platón, ya que, para el primero, el poeta relega la realidad por lo que “parece ser”. Es decir, hay una parte subjetiva en la percepción de las cosas, en la que el artista cobra protagonismo, sobre todo en su percepción de lo real. De la imitación se llega a la representación.

En la tercera tiene que ver con la afirmación de Aristóteles de que el poeta representa las cosas tal “como debieran ser”. En este caso se añaden a los criterios subjetivos otros normativos.

Es por esta razón, vendrá a decir Aristóteles, por la que la poesía es más filosofía que la historia. La poesía trata de lo general y la historia de lo particular. La poesía, gracias a la virtud de acercamiento a lo real, eleva a la *mimesis* al universal. Por tanto, otra vez queda claro que Aristóteles vuelve a oponerse al planteamiento de Platón, quien veía a la poesía errada en su modo de exponer la realidad. Aristóteles, por el contrario, sitúa netamente a la poesía como noción cardinal de verosimilitud, y da al poeta la libertad de crear libremente la realidad.

A este respecto señala Paul Ricoeur:

«La realidad puede aparecer como referencia sin que sea ésta violentada. Y esto puede ocurrir porque la obra de arte puede estar sometida a criterios puramente intrínsecos a ella misma, sin que lleguen a interferir en su función, como ocurre en Platón, los planteamientos morales o políticos, y sobre todo sin que pese una preocupación ontológica, la de ser la apariencia de lo real» (1975:60).

Esto último nos impulsa a entrar en una discusión continua que ha estado latente en toda la historia del pensamiento estético. No obstante, este término se ha constituido como el principio universal de las representaciones artísticas, y tiene que ver con la relación de arte y realidad.

De todos modos no hay que olvidar que *mimesis* es, en efecto, como afirma Darío Villanueva, «la denominación clásica que el asunto de las relaciones entre literatura y realidad recibía hasta la acuñación del relativamente reciente término de realismo» (1992:16). Tampoco está claro hoy este término, y existen múltiples interpretaciones. En la actualidad perviven dos conceptos de

realismo, el convencional, cerrado en su definición surgida en un momento histórico, y otro más abierto, pendiente a los objetivos de reflejar la realidad y no a la formalidad. Es el que se utiliza, por ejemplo, cuando se dice que una obra abstracta es mucho más realista (es decir, irradia mejor la realidad) que una obra denominada convencionalmente como realista. Por ello tenemos claro que, para Aristóteles, *mímesis* no tiene que ver directamente con lo que en la actualidad denominamos “realismo”, y más bien es una especie de técnica necesaria para que el espectador se identifique con lo que está ocurriendo en escena.

También podemos afirmar que Aristóteles abre otro debate que nos desvela Tartarkiewisz cuando propone dos ejemplos bien explícitos y clarividentes de esta disputa. Uno de ellos es el del hegeliano Friedrich Theodor Vischer, ya que en su *Estética* planteaba los siguientes argumentos en contra de este concepto artístico: la realidad no puede ser tema del arte, porque la realidad no tiene en cuenta la belleza y, además, no puede ser bella porque está subordinada al proceso de vida y tiene otros propósitos además de la belleza. Y si la realidad, según Vischer, posee alguna belleza, se trata entonces de una belleza transitoria y temporal. En sí, lo que está queriendo decir es que el propósito del arte es crear belleza, es decir, alcanzar aquello que no existe en realidad. Por tanto, el arte no puede ser imitación de la realidad; a lo sumo, extrae temas de la realidad, transformándolos y reelaborándolos para hacerlos bellos (2002: 319).

En el otro extremo, Tatarkiewicz nos propone a Nilolai G. Chernushesky, ya que en sus escritos de 1851-1853, expuso unos argumentos contrarios a los anteriores. Su teoría básica consistía en que la belleza está contenida en la vida y sólo en la vida, y por tanto en la realidad. Para este filósofo de la estética, la realidad es más perfecta que la imaginación, cuyas imágenes son simplemente más o menos temas adaptados de la realidad. Por ello, el propósito del arte no es sólo la belleza, la sola perfección de la forma, sino que el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad, pero haciendo también algo más: explicando y valorando la realidad (2002:315).

Sintetizando las dos opiniones, llegamos a la conclusión de que una idea sostiene que la realidad carece de los prerequisites para ser bella, y el arte provee por tanto de éstos; y la otra idea sostiene que el arte no tiene los medios

apropiados para conseguir este objetivo y puede confiar únicamente en la realidad, a la que debe explicar y valorar.

Una discusión parecida es la que se entabla en el siglo XX, ya en el mundo del arte propiamente dicho, entre realistas y antirrealistas. Una discusión que tiene sus raíces en la ruptura romántica, y en su despliegue de la energía creadora de la conciencia, desprendida ya de su materialidad, de su referencialidad externa (Martín, A., 1999:18), y, posteriormente, en el realismo surgido a finales del XIX, y su pretensión de cientificismo a la hora de reflejar la realidad, o del llamado “realismo socialista” que concibe la *mímesis* como un reflejo de las contradicciones subyacentes del orden social histórico, según criterios marxista-hegelianos.

Existiría también un camino intermedio, como expone Jauss, en el que todas las obras artísticas poseen un carácter doble dentro de la unidad insuperable: son expresión de la realidad, pero también conforman la realidad, que no existe, al lado de la obra o antes de la obra, sino exclusivamente de ella (1970: 60-61).

La ruptura de estas dos posiciones, y de las soluciones dialécticas llegará con la vanguardia, dando rienda suelta a todas las posibilidades formales. Por un lado, Bertolt Brecht hace de esta quiebra con la *mímesis* su alternativa, para llegar a un arte que desdeña la trama interconectada, la unidad y universalidad de la acción. De ahí que busque y cree un arte que provoque un extrañamiento ante las emociones de los personajes y un distanciamiento, como decíamos anteriormente. Por otro lado, Brecht remarca el didactismo moral de la obra de arte, aspecto que percibimos mucho menos claro en Aristóteles.

Volviendo al arte abstracto, es frecuente oír que el objeto de imitación cede su protagonismo ante la concepción ficcional de la obra de arte. Y en los últimos años, como señala Argimiro Martín, se ha reconvertido el principio de *mímesis* en el de *ficcionalidad*. Es decir, la *ficcionalidad* adquiere un rango más amplio que insiste en el carácter autónomo y específico de lo artístico: su ser ficcional más que su ser mimético. En cierta medida la vanguardia busca la autonomía del arte, idea que radicaliza el estructuralismo: los elementos del lenguaje no adquieren sentido como resultado de alguna conexión entre las palabras y las cosas, sino en tanto partes de un sistema de relaciones estrictamente lingüístico (Selden, R., 1996:68).

No obstante, en la genuina obra abstracta, según nuestra opinión⁴, sigue persistiendo el nivel representativo, referencial, de la realidad, aunque, evidentemente, tomando dicha realidad desde un planteamiento más abierto. Esto lo explica bien Umberto Eco cuando, en sus conclusiones del capítulo “Análisis del lenguaje poético” de su ensayo *Obra abierta* (1992), subraya las diferencias básicas entre un terceto de Dante y la frase de Joyce (tradición y vanguardia). Según él, ambos proceden finalmente de forma análoga: un conjunto de valores intelectuales y emocionales se mezclan con valores materiales para constituir una forma orgánica. Tanto una como la otra forma, considerada bajo un aspecto estético, se revela “abierta” a un disfrute siempre renovado y siempre más profundo. Pero en el caso de Dante, se valora de una manera siempre nueva la comunicación de un mensaje unívoco. En el caso de Joyce, por lo contrario, el autor pretende hacer saborear de manera siempre diferente un mensaje que en sí mismo (y gracias a la forma que lo realiza) es plurívoco (1992:130).

Aristóteles, pues, nos sigue abriendo caminos de debate. A fin de cuentas, *Poética* funda una tradición que llega hasta nuestros días, en la que se suceden reflexiones teóricas donde la ficción ocupa un lugar predominante, y ello surge de la base de una categoría creadora (*poíesis*) a raíz de la imitación (*mímesis*) que envuelve el principio de *ficcionalidad*: la *mímesis* es representación estilizada, o ficción. En este sentido, Aristóteles todavía planteaba la *mímesis* como ficción verosímil. Es cierto que con el tiempo ha aparecido la *ficcionalidad* no verosímil, lo que exige que se amplíe el concepto de *mímesis* de Aristóteles hasta la *ficcionalidad*, pero de momento nos quedamos con una posición aristotélica, para quien el poeta es un creador de ficciones pidiendo implícitamente al receptor que suspenda las reglas de verdad y falsedad que rigen la vida cotidiana y ponga en juego otras de comprensión específicamente literaria, como la exigencia flexible de cierto grado de verosimilitud tanto en la fábula como en los personajes.

⁴ Expresada en el libro *Una lectura naturalista del teatro del absurdo* (Universitat de València, 1995), donde intento demostrar que la vanguardia es antes que una multiplicación de posibilidades formales, un contenido que busca una forma para realizarse. Es decir, la vanguardia no era, en primera instancia, una forma, sino una percepción de la realidad que luego, coherentemente, se traduce en una forma. Al fin y al cabo si, por ejemplo, el psicoanálisis nos abre a un renovado modo de ver la realidad, también el arte de vanguardia realiza este paso al mismo tiempo que busca nuevas poéticas para dicho fin, para expresar con mayor exactitud esa nueva cara de la realidad descubierta.

Después de observar este panorama, debiéramos concluir que Aristóteles no propugna una visión puramente formal, sino que también entra en su teoría el interés por el reflejo del mundo circundante.

Tampoco faltan interpretaciones que se acercan a nuestro planteamiento, como la de Robert Abirached, para quien Aristóteles define al personaje como un ser moral, o más exactamente, como un instrumento de la conquista de una verdad. Frente a lo real y lo imaginario, el personaje no se halla en una posición de neutralidad: «siempre busca, como poco, discernir mejor, cualquiera que sean los avatares de la noción de moralidad» (1994:31). Porque si bien, dice también Abirached, los personajes se quedan a medio camino entre lo real y lo imaginario, esto implica un constante intercambio entre uno y otro, pero la *mimesis* no provoca un juego gratuito, sino que es fuente de sentido, unido a la dispensación de un placer específico ligado a la elucidación de esa significación.

De ese modo, la función de la *mimesis* en la teoría aristotélica, para este ensayista francés, no es copiar lo real, sino inventarla. El arte, no lo olvidemos, debe, por sus propios medios, suscitar una imagen. Y esa imagen debe provocar unos efectos.

2.2.5.- La finalidad de la tragedia: la *catarsis*

Si la causa formal de la tragedia para Aristóteles es la *mimesis*, como causa final se puede considerar la *catarsis*⁵, o efecto que el arte provoca en el receptor. Tal vez por ser la última definición establecida por Aristóteles en *Poética*, hay un punto problemático en el término. Un punto que la ha convertido en un enigma permanente a lo largo de la historia de los planteamientos estéticos.

De todos modos, lo más habitual ha sido comprender la *catarsis* como *purificación*, incluso desde un sentido médico. En efecto, antes de Aristóteles, entre los pitagóricos e Hipócrates, *catarsis* aparece en sentido médico para designar su efecto curativo, y tendrá un resultado parecido, como señalan César Oliva y Torres Monreal, a la homeopatía, «consistente en curarse de una afección experimentando una afección similar, la tragedia nos curará del temor y de la compasión» (1994:29). Estos autores también se preguntan por el grado de esta, digamos, curación. Con el tiempo surgen muchas opiniones al respecto, como la de Corneille, que pensaba que se trataba de una purificación total; otros

⁵ Concepto que más debates ha suscitado de todos los señalados en *La Poética*.

muchos, han visto que no se trata de hacer al hombre insensible, sino de curar sólo los excesos patológicos que podían convertirlo en un enfermo psíquico. La discusión sigue abierta.

Lo bien cierto es que, a través de la *catarsis*, el espectador, según esta interpretación, se purga de sus pasiones, al provocar la visión de la tragedia un placer análogo al de la curación de una enfermedad.

Una interpretación que puede ser apoyada también en un pasaje del libro octavo de la *Política*, donde Aristóteles utiliza el término relacionándolo esta vez con la música, y habla claramente del efecto de la música como tratamiento medicinal (1341b).

La *catarsis* aparece, asimismo, como un concepto opuesto al aprender, no poseyendo un efecto ético sino orgiástico.

Pero también hay otros modos de percibir el término. Como subraya Argimiro Martín, para que se produzca la *catarsis*, «tenemos el destino del héroe, no merecido, por un lado, y su perfil no muy distinto al del común de los mortales, por el otro, ambos suscitan la piedad y el miedo, respectivamente, de la identificación catártica» (1999:14).

Por ello este término está relacionado, y mucho, con la *peripéteia* que, como vimos, es el giro o giros en la consecución de los actos para llegar al desenlace de la obra. La *catarsis* viene a ser la "purgación" de los males que experimenta el espectador. Entendemos, pues, esta expresión como compasión, temor o piedad. La compasión surge de la emoción que el hombre sufre ante la desgracia del personaje trágico; y el *temor*, por el miedo a que esa desgracia, propia de la condición humana, puede también acaecer al espectador, alguien que se siente hecho a imagen y semejanza del héroe.

Ésa es la causa por la que, a pesar de que los héroes posean un rasgo social distinguido, en lo relativo a la moral no se diferencian de los demás mortales.

Tener estas emociones en exceso, siguiendo las disquisiciones aristotélicas, resulta nocivo y causa una especie de parálisis o incapacidad para la acción razonada en las personas. Los personajes o actores, mediante el lenguaje (ampliable en su comprensión a los cantos, con su peculiar ritmo y armonía) y la acción (que se desenvuelve con los otros aderezos), son los que procuran el señalado fin catártico, que, en última instancia, significa purificación y, en parte, liberación. Porque, en realidad, podríamos señalar que, poco después de la representación, según esta tesis, ya nada es lo mismo: biológicamente, algo ha cambiado entre los espectadores.

Por otro lado, es posible que sea necesario retomar el concepto de *mímesis* para encontrar una explicación más coherente a la paradoja catártica. Y esto tendría relación con lo que mencionamos sobre la *mímesis* y su relación con el placer. Ya hemos observado que, según Aristóteles, existe la tendencia natural del hombre a la *mímesis*, o el placer que provoca *representar*. Así, este mecanismo del placer puede tener relación también con la *catarsis* por varias razones.

La primera, porque la noción de placer está intrínsecamente unida a la de *mímesis*, algo que está inmerso en la naturaleza misma del hombre. Es en esa propia naturaleza donde se funda no sólo la autenticidad de la *mímesis*, sino también el placer en tanto que él mismo es mimético, es decir, estético.

La segunda tiene que ver con el hecho de que el placer es un impulso de orden intelectual. Ya que éste se produce por el conocimiento que provoca la asistencia a una representación. El hombre, vendría a decir Aristóteles, disfruta del placer de aprender. Lo cual nos vuelve a desvelar un nuevo estadio de la crítica a la *mímesis* en sentido platónico. Si en Platón la imitación es irremediamente alejada de todo saber y sólo la filosofía posee la facultad de conocer, para Aristóteles, en cambio, el ser humano aprende con la representación, y el placer que recibe de este aprendizaje le acerca al filósofo. Tal vez por ello, Aristóteles, en el capítulo 4 de *Poética* hable del placer mimético como un placer noble, que nace de un proceso de intelección. Ciertamente, Aristóteles, al posibilitar el placer, incluso sobre los acontecimientos penosos de la tragedia, le da a la emoción un grado secundario de conocimiento, pero grado, al fin y al cabo. Dice exactamente Aristóteles: «pues por esos se complacen contemplando las imágenes, porque acontece que al contemplarlas aprenden y se hacen deducciones sobre qué es cada cosa» (1448b).

Lo importante de este pensamiento es que incluso en el acto de *catarsis* hay placer. Pero, habría que tener cuidado con esta conclusión, como nos recuerda Kommerell, porque si

«Aristóteles habla de melodías sagradas, también lo hace de melodías que trasportan al arrebató; las que actúan catárticamente sobre aquellos que son demasiado propensos a determinados afectos, especialmente temor, misericordia y entusiasmo, pero también son buenas para los que están dispuestos de manera normal» (1990:85).

Observemos que la acción de identificarse con el personaje, de tener piedad, tiene límites, porque no se trata de imitarlo, de copiarlo ni de realizar la transposición de la vida real de las acciones que se producen sobre la escena, sino que al sufrir los sentimientos análogos a los que la tragedia provoca al espectador, éste se libera del peso de esos estados afectivos. Una vez acabada la representación, el espectador sale purgado, purificado y apaciguado. Hay un apaciguamiento por excitación, vendría a decir Aristóteles.

En su libro *La Retórica* proporciona Aristóteles algunas precisiones que no se encuentran en *La Poética*. De esa manera une al temor y piedad el entusiasmo, haciendo una referencia clara a su sentido terapéutico (de alivio). Pero, se pregunta Kommerell, ¿qué es un temor purificado?, ¿una misericordia purificada?, ¿por qué aquello por medio de lo cual uno es purificado es la vez aquello de lo que se es purificado?

Hay quien responde, según Kommerell, que la misericordia trágica no necesita ser aclarada, ya que el temor trágico sería el sentimiento de los límites del hombre, más allá de los cuales se ha expuesto el héroe (1990:87). También hay quien ve este temor, apunta Kommerell, como especie de temor religioso. Pero esto, según él, es más bien propio del pensamiento cristiano, el que ve afectos valiosos en la misericordia como un sentimiento propio del hombre y su temor como uno o existencialmente autorreferencial o referido a Dios. Después, Kommerell expone otra interpretación bien diferente, la del estoicismo tardío, el cual no revaloriza la misericordia, al contrario, cree en una voluntad ético-política basada en el dominio perfecto sobre los afectos (sobre todo del gobernante), por lo que toma a la misericordia como una flaqueza irracional y reprobable.

No obstante, la cuestión sigue abierta: ¿qué hay que imaginarse bajo un temor purificado? Observando el pensamiento de Aristóteles no queda más remedio, para Kommerell, que buscar la referencia en el grado de intensidad, en el que después insistirá Lessing.

Por ello habría que utilizar la doctrina aristotélica del justo medio de los afectos, en el que los personajes, en sí ni loables ni reprochables, tienen un efecto positivo para la vida e, incluso, son una precondition esencial para el aprendizaje de la virtud (1990:88). Si bien, como veremos, Lessing intensifica estos afectos, con Aristóteles tenemos que quedarnos en la consideración de la baja intensidad, ya que el temor y la misericordia (o mejor, la compasión) no parece que sean para él unos afectos tan deseables como para su exceso de

intensificación. No hay que olvidar que el estado del sabio, para Aristóteles, no sería la carencia de sentimiento, sino la situación media de sentimiento.

Vemos, por tanto, una concepción ambivalente, aunque aspirando a cierta autonomía de ese arte que se rige por unas reglas particulares y en última instancia provoca un placer que nos lleva a la emoción (un tema hacia el que deberemos dedicar un apartado) y purificación, pero también a cierta posibilidad de conocimiento a raíz de la experiencia estética. En este sentido, la *catarsis* podría ser comprendida moralmente. Ya que en ella misma no surge el placer, sino la purificación de ese placer, como abandono en el dolor provocado simpáticamente. Purificación significa, por lo tanto, elevar de la baja esfera sensual el placer provocado por la tragedia, en el grado medio de intensidad como un afecto humano que es un bien espiritual.

Sirvan estas últimas reflexiones para determinar que si Aristóteles propone como fin de la tragedia la *catarsis*, este hecho nos abre a una reflexión sobre la funcionalidad del arte. Y, por tanto, nos recuerda que en cualquier producto o formación cultural cabe oponer el contexto de su producción y el de su recepción.

2.2.5.1.- La *catarsis* como recepción

Tanto la noción de *mimesis* como la de *catarsis* nos han abierto algunos asuntos fundamentales para comprender la función de la tragedia. Al fin y al cabo, si, como hemos visto, la *mimesis* estaba directamente relacionada con el acto de la creación literaria y su correspondencia con lo real, la *catarsis* tiene que ver con el receptor del mensaje literario, es decir, el espectador.

La reflexión sobre la recepción de las obras de arte es tan antigua como la misma reflexión estética. La consecuencia catártica definida por Aristóteles, como ya se ha repetido, es el ejemplo por excelencia. Teoría que alumbra lo que Sánchez Ortiz denomina como un *efecto* (1999:214).

El placer específico de la *mimesis* que apuntábamos antes se deriva del conocimiento previo que la imagen mimética representa; es, pues, un reconocimiento. Se trata, en definitiva, de un placer fundamentalmente intelectual, pero no únicamente, pues, además, hay una percepción sensorial conjunta de la forma (el acabado, el colorido), una doble raíz del placer mimético: «ver reconociendo y reconocer viendo» (Martín, A., 1999:34).

Este reconocimiento tiene para Gadamer un grado de verdad, su capacidad para hacernos reconocer a nosotros mismos en lo que ella representa, lo que percibimos y lo que esperamos en una obra de arte. En este sentido, Lukács, según A. Martín, fundamenta su argumentación en el concepto sustancialista aristotélico de que la poesía es una representación de lo universal y un reconocimiento atemporal de lo que supuestamente lo es: reconocimiento del ser, de lo sustancial de la naturaleza humana.

Es preciso percatarse, aunque sólo sea a modo de esbozo, de que Aristóteles planteó una teoría del ser y del actuar humano, que pone de manifiesto la dependencia de lo formal con la estructura económica, social e ideológica de una sociedad concreta. El espectador se identifica con los personajes y con esos valores ideológicos y morales a través del reconocimiento que representan los personajes.

La teoría del reconocimiento diseñada por Aristóteles se basa, en definitiva, en una concepción humanística, en una comunicación, como diría Gadamer, que tiende fundamentalmente a revelar mediante el ejercicio de la imaginación comprensiva, la común naturaleza humana, o las “verdades psicológicas generales”.

«La tragedia, puesto que surge de una fuente imaginaria, de las voces de unos personajes creadas por un “yo” lírico, si bien carece de la fuerza ilocativa y perlocutiva de los actos de habla del mundo real, que nos implican y nos comprometen en un sentido fáctico, es un hablar aunque ficcional, auténtico» (Martín, A., 1999:36-37).

Al escoger esta cita, nos adentramos, conscientemente, en el lugar de la hermenéutica, del saber y del comprender humanos, esto es, en la senda abierta por Gadamer.

Y ya que hemos vuelto a nombrar a Gadamer, vale la pena recordar que en su hermenéutica plantea cómo la relación entre texto y lector implica una lógica de preguntas que se presenta de forma dialéctica. Por ello el reconocimiento aristotélico no debe de plantearse de modo estático, sino, como subraya Argimiro Martín, desde una interpretación dinámica, creativa por parte del receptor en el acto de reconocimiento (1999:37). Dicho reconocimiento supone el goce previo ante la imagen mimética, que nos alegra porque *mímesis* y ritmo son connaturales en el hombre. Recordemos lo que dice Aristóteles y en sus propias palabras:

«al sernos natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos...) y mediante la imitación hemos aprendido desde la infancia [...], imitar es connatural a los hombres desde niños y por eso se diferencia del resto de los animales, porque es más hábil para imitar y adquiere sus primeros conocimientos imitando» (1448b).

Es decir, se subraya el efecto creativo de la mimesis en el receptor, desde la niñez. Ahí está la clave del planteamiento aristotélico: la percepción de la forma está unida a un proceso intelectual, en ese «ver reconociendo y reconocer viendo».

Así, y sin salirnos de la teoría aristotélica, observamos que el teatro griego, desde su función educativa, parece que no busca un espectador pasivo y contemplativo, sino derivar a partir del conflicto trágico no sólo una purificación catártica, sino también generar conocimientos en el sujeto de la recepción. Está claro, como hemos visto más arriba, que Aristóteles destaca de los efectos en la audiencia de la tragedia, la *catarsis* y la *anagnórisis*, o identificación con los personajes.

En este camino estaría también Umberto Eco, para quien el producto de un trabajo de invención produce un reajuste de contenido y un proceso de cambio de código que conlleva un cambio de la visión del mundo y provoca “respuestas originales” (1984:176).

No obstante, también hay otros autores que no admiten esta interpretación, como Jauss (1978), quien piensa de otra manera cuando acude a Aristóteles, subrayando que la experiencia estética provoca una serie de manifestaciones en la conducta que se concretan a través de la emoción, la sorpresa, la admiración o la consternación. Precisamente el tema de la emoción es fundamental para comprender a Aristóteles, y lo trataremos posteriormente, para no romper con la continuidad argumental del presente capítulo.

Regresando a la concreción de *La Poética*, siguen muchos estudiosos como R. S. Crane, R. MacKeon o E. Olson, insistiendo en el énfasis que – convenientemente a su juicio– pone Aristóteles en dos aspectos fundamentales de la obra de arte: los principios básicos de estructura y unidad de la poesía, y la independencia de la obra poética respecto a otros criterios que no sean los estrictamente poéticos o literarios. Como afirma en un momento determinado el propio Aristóteles: «no es el mismo criterio de corrección el que rige en política

y el que rige en poética, ni el que impera en ningún otro arte y el vigente en el arte poética» (1460b).

Sin obviar estas últimas declaraciones, observamos, como hace Kommerell, que

«la teoría aristotélica de la tragedia pertenece a la doctrina del alma humana, por un lado, y por otro, a la de la comunidad humana, pero no en sentido político, sino histórico natural: teoría de lo que es el hombre por naturaleza como ser destinado a una comunidad» (1990:70).

La política entraría, pues, en Aristóteles, por una puerta de atrás, pero entraría, porque si por un lado hemos observado que la tragedia no es sólo definida de manera formal, sino también por su producción característica de afectos, en la doctrina imitativa aristotélica también tiene algo que ver con la política, en la medida en que una tragedia posee las disposiciones más apropiadas para la imitación de una acción humana.

Al mismo tiempo, también la posición aristotélica se abre a la capacidad cognoscitiva de la experiencia estética. La definición de la recepción artística sólo en términos “perceptivos” (sensoriales) no hace justicia al carácter no eminentemente perceptivo del arte que, como la tragedia ática, y hasta la comedia, está cargado de significados, y éstos no son objetos de percepciones concretas. Es lo que vemos en Aristóteles en la medida en que éste plantea, según nuestra interpretación, la doble raíz intelectual y perceptiva del arte.

El placer recepcional de la tragedia esbozado por Aristóteles tiene que ver con el reconocimiento de pautas conocidas (el mito) sobre el que se destacaban las partes nuevas (la creación de la fábula). Pautas reconocidas, y pautas nuevas. De ahí que la *catarsis* vaya más allá de lo que señala Jauss, en cuanto a la recepción de innovaciones técnicas. En este sentido, afirma Lesky: «La ciencia artística que en modo alguno es algo técnico y formal, eleva lo representado a la esfera de lo sensible y hace visibles las fuerzas espirituales que alientan detrás de los hechos» (1973:66).

Conclusiones que quedan bien explícitas en esta cita de Argimiro Martín:

«el placer recepcional propio (así lo llama constantemente Aristóteles) a cuya satisfacción se han ido subordinando los elementos técnico-formales (materiales); la piedad y el miedo que ha ido estimulando en el espectador el delineamiento casual de los hechos pasionales (distintos sin duda, pues si no, nadie asistiría a una tragedia de la piedad y el miedo de la vida real) alcanzan

ya su clímax [...] transfigurándose en reconocimiento final: el de la ceguera e indefensión del hombre ante un destino cósmico oscuro que le destruye y rebasa» (1999:41).

2.2.6.- Los aspectos cognoscitivos

La Poética de Aristóteles proclama a la *mímesis* como principio universal de todas las artes, pero también dota este principio de un firme estatuto cognoscitivo.

Para demostrar esto, volvamos algunos pasos andados, y así progresar en nuestra disquisición, al aludir de nuevo al hecho de que es connatural al hombre disfrutar con las obras de imitación. Incluso si el modelo es repugnante, como subraya Gomá, la reproducción de la copia puede producir placer debido a la fidelidad de su ejecución, porque la imperfección del modelo no es obstáculo para que la copia, en cuanto copia, exhiba una perfección en sí misma admirable y deleitosa. Dice Aristóteles que si quien imita disfruta al aprender nuevos conocimientos, el que observa la obra de imitación ya realizada también experimenta el placer cognoscitivo cuando de la copia deduce el modelo original.

Es digno, pues, de atención, subraya Gomá, que Aristóteles asimile la relación estética *modelo-copia* con la relación lógica de los términos de un silogismo, ambas igualmente placenteras y deductivas. Porque, ya en *La Retórica*, había insistido Aristóteles en el vínculo entre *mímesis* y aprendizaje:

«Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía y todo lo que está bien imitado, incluso en caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo» (1371b 4-10).

Ya vimos que es legítimo añadir cierto aspecto psicológico a la teoría de Aristóteles, sobre todo cuando habla de la identificación con los personajes, y, ahora, podemos hablar de concepción substancialista de la *mímesis*, ya que las obras trágicas representan a “hombres que actúan”, y, en definitiva, aspectos generales de la condición y comportamiento humanos. Es el valor sustancial de la ficción mimética de los caracteres concebidos como arquetipos simbólicos y por lo tanto, universales:

«es preciso buscar siempre o lo necesario o lo verosímil en los caracteres al igual que en la disposición de los hechos, de manera que tal personaje diga o haga tales cosas necesaria o verosímilmente y que esto se produzca detrás de lo otro o necesaria o verosímilmente» (1454a).

Son interesantes, a este respecto, las siguientes afirmaciones de Gadamer:

«si el espectador reconoce al personaje, no se refiere a que detrás del disfraz se reconozca a aquel que lleva el disfraz sino al revés, que por el disfraz se reconoce aquello que debe representar. Reconocer significa aquí *re-conocer*. Se *re-conoce* lo que se conoce, el dios o el héroe, lo que ya se sabe. Así, *mímesis* es una representación en la cual sólo está a la vista el qué, el contenido de lo representado, lo que tiene ante sí y se “conoce”. [...] Y reconocer algo como “algo” significa, sin duda, volver a conocerlo, *re-conocerlo*; pero re-conocer no es un mero conocer después de haber conocido por primera vez. Es algo cualitativamente diferente. Allí donde algo es re-conocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado» (2006:126-127).

A partir de ahí podemos recuperar la ya mencionada distinción entre poesía e historia, según la cual, la poesía es más filosófica que la historia.

«Por lo dicho es evidente que no es ésta la tarea del poeta: decir lo que ya ha ocurrido, sino lo que podría ocurrir, o sea, lo posible respecto a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por hablar en verso o en prosa (...) sino que se diferencian en esto: en que el uno cuenta lo ocurrido y el otro, lo que podría ocurrir» (1451a).

Si bien es cierto que la relación filosofía-poesía apenas aparece en *La Poética*, excepto para decir que la filosofía no es una imitación y que la poesía es algo más elevado que la historia, también Aristóteles realiza una valoración de lo poético fundamentado en la semejanza que existe entre la actividad creadora mimética y el acto de conocer filosófico clásico. Por algo la fase inicial creativa, para Aristóteles, no es ni la realidad fáctica ni la historia (aunque ésta pudiera también inspirar al poeta), sino fundamentalmente el mito, el conocimiento es concebido como una reproducción del objeto, y representa, por tanto, una duplicación de la realidad.

Para comprender este hecho acudimos a la *Teoría del conocimiento* de Hessen y así subrayar que del mismo modo que la ficción mimética, el conocimiento metafísico realista duplica y refleja. Ambos, filosofía y poesía, son

una reproducción de lo recibido y lo descubierto, de lo que objetiva y sustancialmente se halla en la naturaleza (1966:61). Y más aún:

«la poesía como imitación descrita por Aristóteles ha inspirado muchas teorías posteriores acerca del arte que imita los universales o esencias [...], pero cuyo secreto radica en que el poeta ha de hacer plausible su argumento vinculándolo a verdades psicológicas generales: este importante punto añade otro nivel a la defensa que hace Aristóteles (contra Platón) del estatus cognoscitivo de la poesía, porque el poeta debe al menos comprender la naturaleza humana so pena de no poder elaborar un buen argumento» (1966:30).

En realidad se está diciendo que, desde el mito, el poeta clásico extrae la comprensión del ser humano en la denominada duplicación de la realidad.

No vamos a entrar en esta disquisición sobre las diferencias entre filosofía y arte, pero sí, al menos, apuntar que en épocas posteriores se ha tenido en cuenta, desde distintas perspectivas, su interpretación cognoscitiva. Hay pensadores que la han admitido y otros que no. En este segundo caso estarían los empiristas ingleses de la Ilustración (Locke, Hume, Hartley), que niegan la función cognoscitiva del arte fundamentado por Aristóteles. En el primero también hay nombres propios, como Hegel o Nietzsche, así como los pensadores afines a la Escuela de Frankfurt, como Walter Benjamín o Theodor W. Adorno, en su consideración de dicha experiencia artística como una forma de conocimiento.

De cualquier modo, esta discusión sobre el estatus cognoscitivo tiene como un punto crucial en las diferentes concepciones estéticas de Kant y de Hegel, un tema que dejamos pendiente para estudios posteriores.

2.2.7.- Las emociones y la salud ética

No debíamos pasar por alto, como advertimos más arriba, el tema de las emociones ya que tiene mucho que ver con la recepción de la tragedia. Porque, aunque hayamos apostado por la percepción racional, no dejamos de lado que Aristóteles, sobre todo en su percepción de la *catarsis*, apunta también a las emociones como ingrediente fundamental para que el espectador reciba la fábula trágica. Para desarrollar esta cuestión acudimos a Martha Nussbaum, ya que esta autora la ha tratado detenidamente en su libro *La teoría del deseo* (2003)

relacionándolo también con la concepción ética de Aristóteles. He aquí nuestro resumen de su posición.

Para Nussbaum, Aristóteles no piensa que las emociones sean fuerzas ciegas, sino partes inteligentes y perceptivas de la personalidad, estrechamente relacionadas con creencias y capaces, por tanto, de reaccionar ante nuevos estados cognoscitivos.

Por otro lado, encontramos en Aristóteles, según Nussbaum, una concepción normativa de las emociones en la buena vida humana. Como nos recuerda Nussbaum, dichas ideas están implícitas en *Ética a Nicómano*, cuando Aristóteles recurre a emociones tales como la compasión y el temor (después insistiremos en este tema cuando tratemos a Lessing) que están estrechamente relacionadas, porque cuando algo le ocurre a otro nos inspira compasión, al mismo tiempo nos produce miedo de que pueda ocurrirnos a nosotros (por ejemplo, lo que le ocurre a Edipo). La percepción de la vulnerabilidad, pues, se convierte en un asunto cognitivo. «Está claro que las emociones no son oleadas irreflexivas de afectos, sino maneras de ver objetos con discernimiento, y sus condiciones necesarias son creencias de diversos tipos» (2003:122). Por ello las creencias han de tomarse como partes constitutivas de lo que la emoción es.

En este sentido, Nussbaum defiende, siguiendo a Aristóteles, que las emociones, además de no ser “irracionales” en el sentido de no cognoscitivas, se basan en toda una familia de creencias sobre el valor de las cosas externas. De ese modo, se opone a un amplio segmento de la tradición filosófica que considera a dichas emociones falsas e irracionales (en sentido normativo).

A diferencia del Sócrates de *La República*, Aristóteles, según Nussbaum, no cree que la persona buena, la persona de sabiduría práctica, “se baste a sí misma” para la *eudaimonía* y sea, por consiguiente, insensible al pesar y al miedo. Ello supone reconocer la importancia del vínculo y de la persona.

En resumen: «hay cosas en el mundo por las que es correcto preocuparse: los amigos, la familia, la propia vida y la salud, las condiciones materiales de la acción virtuosa» (2003:129). Por esa razón es correcto sentir cierto temor, porque la persona buena, más que una persona impávida, es alguien que sentirá un grado de temor apropiado más que uno inapropiado, y que no será disuadido por ello de hacer lo que es debido y digno. El problema, como ve claramente Nussbaum, se produce cuando las emociones escapan a nuestro control, cuando acaban en un temor inapropiado. Por ello es importante la educación en este sentido, la educación del miedo y la compasión en su justa medida. Porque,

como nos sigue señalando Nussbaum, las emociones, para Aristóteles, no son siempre correctas, de la misma manera que tampoco lo son siempre las creencias o las acciones. «Han de ser educadas y armonizadas con una visión correcta de la vida humana» (2003:131).

Pero, una vez educadas, puntualiza Nussbaum, no son esenciales simplemente como fuerzas impulsoras de la acción virtuosa, son también «ejercicios de reconocimiento de la verdad y el valor». Y como tales no son simplemente instrumentos de la virtud, sino partes constitutivas de la actuación virtuosa. La virtud, nos recuerda Nussbaum, citando *Ética a Nicómano* (1105b, 25-26 y 1106b, 16-17) para Aristóteles es una «disposición media en relación con las pasiones y las acciones».

Lo que esto significa es que si la acción aparentemente correcta se eligiera sin la motivación y reacción emotiva adecuada, no contaría, para Aristóteles, como una acción virtuosa: una acción es virtuosa sólo si se hace de manera como lo haría una persona virtuosa.

Viene a decir Nussbaum que la racionalidad reconoce la verdad, pero el reconocimiento de algunas verdades éticas es imposible sin la emoción: de hecho, ciertas emociones comportan esencialmente esos actos de reconocimiento (2003:131). «Al evitar la emoción, uno evita una parte de la verdad» (2003:132).

Finalmente nos interesa notablemente una idea última de esa reflexión, cuando Nussbaum concluye que la concepción aristotélica de las emociones parece proporcionar material apto para personas de carne y hueso. Y si las emociones están formadas por creencias, y no se reducen a algún proceso irreflexivo, entonces parece posible intervenir en esas creencias no sólo desde el ámbito del pensamiento, sino, posiblemente, es nuestra conclusión, también en el de la manifestación artística, donde éstas son su ser.

Unas reflexiones que nos enlazan con otro libro de Nussbaum, *Justicia poética* (1997) donde defiende la imaginación literaria como un ingrediente esencial de una postura ética que nos insta a interesarnos por el bienestar de personas cuyas vidas están distantes de las nuestras. Además, la autora sostiene, con énfasis, que una ética de respeto imparcial por la dignidad humana no logrará comprometer a seres humanos reales a menos que éstos sean capaces de participar imaginativamente en la vida de otros.

Desde esta perspectiva, Aristóteles no deja tan de lado los aspectos morales, como habíamos destacado anteriormente.

2.2.8.- El status intelectual

Después de lo señalado, habría que subrayar que si bien *La Poética* parece que se centra más en la técnica y la forma externa de la composición de la tragedia que en la esencia en sí misma y su contenido, poco a poco hemos ido advirtiendo que no está tan cerrada esta idea como pudiera parecer a simple vista. Es cierto que la composición es una cuestión básica en *La Poética*, esto es, cómo debe de estar compuesta una obra dramática para mantener continuamente el interés del espectador, pero también, por lo visto hasta ahora, que Aristóteles va mucho más allá, al menos abriendo un buen número de caminos. Al fin y al cabo la palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los espectadores, a través de la palabra, como experiencia propia. Sobre todo por el ya aludido reconocimiento (*anagnórisis*).

Ya hemos observado la defensa apasionada que hace Aristóteles del placer que le es propio a la tragedia como imitación (1448b), porque el arte dramático posee un alto *status* intelectual (es más filosófica y seria que la historia) y moral ya que nada puede haber de inmoral en imitar las cosas.

En este sentido, Antonio López Eires, en su estudio de *La Poética* (2002), llega a entrever en el concepto de arte de Aristóteles, tomado como *téchne*, unos principios filosóficos, como la unidad esencial de la obra poética, con inteligentes consejos prácticos derivados de la experiencia, como el de componer los argumentos colocándose previamente delante de los ojos las situaciones que van a ser representadas o el de emplear en toda poesía una dicción clara pero no vulgar.

Es incuestionable que Aristóteles formula la independencia de la poesía respecto a los cánones veritativos, políticos y morales (que entran por la puerta de atrás, como hemos dicho antes), pero descubre la esencial cohesión y unidad de la obra poética y trata la raíz cognitiva (y psicológica, añadiríamos, por el tema descrito de la identificación) del placer poético. De ahí la siguiente afirmación: «entender de las cosas es un agradable placer no sólo para los filósofos, sino para todos los hombres en general y que por eso los seres humanos no se privan de regalarse con los placeres cognitivos del arte» (1448b).

El arte de la tragedia, como hemos visto, es *mímesis*, imitación, una representación imitativa de la vida humana, de las acciones humanas a través de las cuales se reflejan los caracteres de los personajes. En cambio, para Platón, recordemos, al ser el arte una actividad que imita la realidad, su resultado no

puede ser más que una pseudo-realidad, una falsedad, la copia de una copia, dado que la realidad es ya una copia del mundo de las ideas. Sin embargo, la aportación de Aristóteles a este contenido es que la tragedia no reproduce por vía de imitación la individualidad de las cosas, sino su universalidad; no reproduce ni imita lo que tal personaje hizo o dejó de hacer, sino lo que pudo haber hecho en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Y por eso justamente la poesía trágica es más filosófica y más seria que la historia. Gadamer llega a decir sobre estos planteamientos que «la poesía tiene parte en la verdad universal» (2006:127)

El drama trágico, como poesía, no lidia con la filosofía, porque el argumento, que es la base de toda obra trágica, no es falso ni inmoral, como pensaba Platón. No es falso, según Aristóteles, porque el modelo no son los individuos, lo particular, sino los universales, lo general. Y por esa razón no es inmoral, porque, ¿cómo va a ser inmoral el imitar las cosas tal como son o se dice que son o debieran ser? (1450b).

Como subraya López Eire,

«el poeta aristotélico contemplador de universales tiene mucho de filósofo: siente placer, como todo hombre, pero mucho más intensamente, al realizar las funciones cognitivas del reconocimiento y del aprendizaje (imitar es connatural a los hombre, y todos los hombres se complacen con las imitaciones)» (2002:134).

Así, el poeta-filósofo aristotélico tiene una mayor perspicacia que el hombre corriente para descubrir las verdaderas esencias de las cosas, sus universales, y esas relaciones que existen entre unas y otras que sólo él percibe y que a los hombres normales se les escapa:

«Es importante hacer uso de vocablos compuestos y glosas. Pero lo más importante es ser apto para la metáfora, ya que esto es lo único que no puede tomarse de otro y es señal de talento. Pues metaforizar bien es intuir las semejanzas» (1448b).

El artista, argumenta Aristóteles, no copia los individuos, sino los universales; copia, por tanto, la realidad veraz y necesaria o, cuanto menos, probable o verosímil, y copiando esa realidad se deleita en un placer intelectual legítimo, intelectual y cognitivo, como el de quien disfruta de la obra trágica confeccionada al comparar lo representado con sus modelos.

Los valores cognitivos y morales implicados en la obra trágica quedan en evidencia en Aristóteles, porque en sus argumentos no habla de la imitación o *mimesis* de las cosas concretas cambiantes y engañosas, sino de las cosas en su realidad, tal y como son o debieran ser en virtud de lo verosímil o lo necesario.

Para Aristóteles, la satisfacción intelectual y estética que produce la poesía trágica procede de la perfecta ordenación unitaria de la estructura de ésta. Aristóteles, al mismo tiempo que plantea un formalismo en *La Poética* para la estructura trágica, está siendo coherente con su adscripción filosófica. Si recordamos algunos ejes de dicha filosofía lo descubriremos enseguida. Para Aristóteles es preciso partir del principio de que sólo la “forma”, el *eîdos*, configura la unidad de la sustancia, le delega su ser propio, y le permite responder a la pregunta “¿qué es la sustancia?”. Unas formas que informan y configuran las cosas. Unas formas que tienen causas finales, como después profundizaremos en la interpretación de Lessing.

El conocimiento científico no trata sobre los individuos, sino que sólo puede discurrir sobre lo general, sobre los conceptos que forman la esencia de los individuos. Por eso, una obra de arte, una obra poética, una tragedia, es digna. Lo es porque produce el placer intelectual de lo que ocurrió o pudiera haber ocurrido a un ser humano en virtud, repetimos, de la necesidad o la verosimilitud de los acontecimientos y de las acciones.

«La poesía narra más lo general, la historia lo particular. Lo universal reside en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó» (1451b).

Por tanto, la finalidad y causa de todo arte, no es sino el deleite de índole fundamentalmente cognitiva o intelectual, y la tragedia, como poesía, posee un alto status intelectual y moral. De ese modo, como subraya López Leire,

«Aristóteles se coloca valientemente entre la ciencia (*epistème*) y la experiencia (*empeiría*), entre el saber teórico pleno y el rutinario saber hacer. Se coloca en los dominios de la *téchne* combinando la *empeiría* con la *epistème* [...], la poesía es más filosófica que la historia, y un poeta expresando una bella metáfora es como un buen filósofo inteligente capaz de ver relaciones entre cosas que al vulgo parecen muy distantes entre sí» (2002:58).

A ello podemos añadir otra conclusión, necesaria para el eje central de nuestro trabajo, la de James J. Murphy:

«desde el momento en que el arte literario se fundamenta en la imitación de las acciones humanas, el lenguaje, la psicología y la ética se convierten en aspectos visibles de la literatura. Todo aquel que quiera comprender el arte, necesita estudiar, no sólo las configuraciones de la imitación –tales como los géneros literarios– sino también las acciones en sí que se imitan. Son éstas las contribuciones que han hecho de Aristóteles el padre de la teoría y la crítica modernas» (2002:221).

En estas últimas palabras se encuentra la base del concepto de arte al que queremos llegar. La obra de arte trágica en particular, y el arte en general, como ya señalamos, es un acto de comunicación dirigido a una comunidad. Una comunicación que tiene el elemento cósmico, pero también el social, porque la tragedia promueve un papel de agente de la vida comunitaria, ya que no sólo activa la expresión de las ideas y sentimientos existenciales, sino también la representación, además de la vida individual, de la vida comunitaria, como bien había visto, aunque con ojos críticos, Platón.

No obstante, para seguir por este camino de investigación hay que dar el paso a la interpretación de la tragedia que hace Lessing.

2.3.- Lessing: el fin instructivo de la tragedia.

El presente capítulo, referido a Lessing, es una continuación del anterior. No en balde, este representante de la Ilustración va a poner mucho énfasis en esclarecer *La Poética* de Aristóteles. En su obra *La Dramaturgia de Hamburgo*, que tomamos como clave para nuestro tema, expone una interpretación de la obra aristotélica dentro de la teoría estética que propone a raíz del arte dramático.

Como ocurre con otros ilustrados, Lessing va a tener una particular predilección por el teatro, el arte social por excelencia, siendo el iniciador de la función de lo que él denomina “dramaturgo”. Un término que, en su sentido alemán, viene a ser el que examina la articulación de una forma teatral y de un contenido ideológico. En dicho ensayo, propondrá esta actividad artística como fundamental para alcanzar los objetivos culturales de la Ilustración, al considerarla ideal para el desarrollo de una labor pedagógica y didáctica. Pero no sólo la propondrá sino también intentará descubrir sus reglas e, incluso, dar

recetas para componer una obra. Para ello, toma Lessing como modelo *La Poética* de Aristóteles, pero desde la interpretación pertinente.

Para comprender la *Dramaturgia de Hamburgo* habría que señalar que era muy importante para la Ilustración, dentro de sus fines morales y racionales, contraponerse a la disipación fantástico-poética del teatro barroco dominante en pleno siglo XVIII. Cuando la capa ilustrada de la burguesía comienza a enfrentarse a una burguesía industrial por motivos artísticos-culturales, se estaba comenzando a plantear la necesidad de que el teatro ocupara un lugar instructivo para la sociedad y, por tanto, protegido. Vale la pena, pues, dedicar un apartado a estos pormenores.

2.3.1.- Teatro trágico e “interés público”

El pensamiento ilustrado pretendía que las enseñanzas del teatro llegaran a toda la población. De ahí la necesidad de un nuevo teatro que conllevara un complejo pedagógico y didáctico, un teatro donde lo real se reencontrara con el espectador, un teatro elegido sobre un criterio racional de lo honesto y lo útil. Por lo general, en la burguesía ilustrada del siglo XVIII predominó un carácter paternalista por el cual el hombre es una “tabula rasa” sobre el que la mano experta del educador puede grabar sus principios morales.

Dentro de este amplio contexto, sigue siendo relevante el empeño de esta burguesía de plantear la necesidad de las actividades culturales como modo de instruir a la sociedad. Es así como comienza a aparecer lo que después se llamaría consumidor cultural. No obstante, habría que advertir un hecho fundamental, que tiene que ver con el planteamiento de aquellos ilustrados. Para ellos, dicho público no está formado, es irregular en sus conocimientos y, de entrada, no puede apreciar aquello que es útil y el bien social al mismo tiempo. Por ello lo público, las instituciones públicas, debían de definir y difundir lo que es de interés para esa sociedad desde una ideología liberal, en este caso no sólo económica.

Así es cómo surge la necesidad de las instituciones públicas, las que deben velar por el bien común, las que deben de definir y difundir lo que es de interés para la sociedad. Pensaban los ilustrados que un pueblo instruido rechazaría los absolutismos y la violencia, y tomaría la razón como bandera. Además, estaría mejor capacitado para elegir al mejor gobernante y haría de sus actos un ejemplo de moral y justicia para con sus semejantes. Todo ello queda

bien definido en algunas ideas, como el inicio del conocido opúsculo de Kant *¿Qué es la Ilustración?*: «¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!». Al fin y al cabo, la ilustración proporcionaría al hombre «la salida de su autoculpable minoría de edad» (1990:63).

No cabe duda: lo público, que es lo común, lo de todos, cuando piensa en el interés suyo, es decir, en el “interés público”, se da cuenta que hay mucha ignorancia que doblegar. Ignorancia que se resiste a desaparecer, minoría de edad que lucha por continuar siendo de la mayoría.

Contra esta situación, contra esta realidad, los ilustrados creían que las artes tenían un papel importante, siempre que se convirtieran en actos instructivos. Para llevar a cabo sus fines, precisaban estrategias de acción, lo que hoy llamaríamos política cultural.

No hay que olvidar que la política cultural aparece cuando los gobiernos comienzan a preocuparse por los ciudadanos. Históricamente, tiene que ver con la hegemonía, con el intento de hacer a los sujetos manejables y moderados. Es decir, construir lugares más gobernables.

Uno de los objetivos fundamentales de dicha política cultural consistió, por lo dicho, en la conformación del denominado “teatro público”, un concepto que se convirtió en pieza fundamental para la realización de las ideas ilustradas, de la salida de la minoría de edad.

En este asunto, los ilustrados se dejaron asesorar por sus maestros griegos, al recordar que la democracia ateniense, como vimos anteriormente, era un eje fundamental de la ciudad, junto a la Asamblea y el Partenón. Como ya vimos, el teatro, gratuito y subvencionado, era en la Atenas democrática el espacio para la educación popular y democrática, porque los griegos creyeron que este arte era bueno para la comunidad, pues lo era para el mantenimiento del poder público y la transmisión de la tradición.

Parece ser que los ilustrados pensaron que el entretenimiento del teatro era ideal para transmitir valores, por ello quisieron hacer de esta disciplina artística un aula entretenida de instrucción. Mientras divertimos –se decían–, transmitimos los valores que han de regular el trato y la convivencia de todos los conciudadanos, sabrán percibir lo injusto, lo feo y lo malvado allá donde se encuentre y la sociedad regresará a su noble naturaleza (Corral, P., 2004:169).

Así, pues, el teatro se convirtió, a sus ojos, en un medio útil para transmitir conocimientos, convirtiéndose en objeto de “interés público”.

Pero, ese público tan heterogéneo como dispar también reclamó su derecho de elección. Quería elegir los actos culturales de la misma forma que lo hacía con los productos que cada vez en mayor cantidad se exponían en el mercado. De ese modo, como subraya Pablo Corral, el valor se entremezcló con el precio hasta la completa confusión (2004:171).

Y, salvo minorías selectas, y ya previamente educadas, el gran público manifestó su rechazo con la no asistencia al teatro de “interés público” y sí a otro teatro, más de su agrado, de su gusto. Así, ese público necesitado para resolver las diferencias de nivel cultural e ilustrar por igual, es tomado para sus fines mercantilistas por la burguesía industrial.

A partir de esta realidad es cuando el mercado cobra protagonismo, cuyo eje no es otro que el de indagar en los gustos del público para después complacer a éste. Es así como el arte, con el tiempo, pasa a ser un *producto de consumo*.

Partiendo de esta situación, llegará un momento en que se terminará por entremezclar el valor de una obra de arte con el precio de la misma, el valor de una obra de teatro por el éxito obtenido.

En grado positivo, el desarrollo mercantil reactivó al arte, ayudó a que éste dejara de ser tan minoritario, pero, al mismo tiempo, se fue produciendo un altercado semántico, como subraya P. Corral:

«en nombre del “interés público” se tomó el “interés del público”, que es el interés propio del mercado. Ya lo dice la publicidad: “sólo me mueve una preocupación, procurarle lo que usted necesita”. Cualquier objeto en el mercado lo es de consumo. Lo que no se adquiere para ello es retirado, deja de existir, no es nada, se desprecia. El consumidor-público se entiende que no lo necesita al no ser de su interés. La cuestión principal será, por tanto, rastrear, incluso buscar motivaciones intimistas, para comprender el “Interés del público”» (2004:173).

A partir de lo señalado hasta ahora, se evidencian dos opciones. Quienes consideran la cultura como “utilidad pública” y toman al individuo como un ser algo que está por construir y que hay que ayudar debidamente con la herramienta de la pedagogía. Sin embargo, para el mercado, la otra opción, el individuo sabe lo que necesita, está conformado, terminado. Las necesidades que ha de atender el mercado no le “hará ser mejor”, sino “estar mejor”. Para dicho mercado, el individuo es el presente. La historia y el devenir carecen de fundamento. El propio interés es lo únicamente válido.

2.3.2.- Instruir complaciendo

Si hasta aquí hemos intentado diferenciar el “interés público” del “interés del público”, una vez advertido todo esto, aparece Lessing en la palestra, para quien ese “bien público”, el teatro, no tiene otro significado que el de instruir. A la postre, para Lessing, el teatro público irá configurando sus programas en base a unas ideas filosóficas, ideológicas y estéticas. Es decir, dando origen a una especie de extensa línea argumental del teatro público, bautizado en Hamburgo por Lessing a mediados del XVIII como la “dramaturgia”. Para ello el repertorio elegido en su *Dramaturgia de Hamburgo* es el que mejor puede cumplir esta función, y ahí están en un lugar privilegiado tanto las tragedias griegas como las obras de Shakespeare. De esta manera tenemos uno de los primeros modelos de configuración de un teatro nacional que, tomando a Aristóteles como respetado tutor de lo que debía ser la creación poética y a Shakespeare como modelo de ello, convierte a la variopinta sociedad, de cara al teatro, en “público”.

El interés que Lessing muestra por el público es semejante al que un educador tiene por su pupilo. Creía que no había que dejar en manos del capricho ni de las bajas apetencias del público el contenido del programa cultural.

El teatro no depende aquí en ningún caso del público. Es el público, derivado de lo Público, es decir de lo común, el que, para tener la entidad social de “educando”, espera del teatro que no olvide su bien, que es el bien de todos o “interés público”.

De todos modos, habría que matizar esto, como hace Paolo Chiarini, porque, según él, cuando Lessing habla de educación no lo hace genéricamente, sino que también plantea un modo de teatro que puede atraer a dicho público sin perder los objetivos (“educar complaciendo”). En ese orden de cosas, Lessing lucha por elevar el tono de los espectáculos, al mismo tiempo de concebir de forma más didáctica la relación escena-público. No habla, pues, desde lejos del teatro, sino que se pone a conocer a éste como lenguaje específico, de ahí el valor que da a la dramaturgia, a la representación. También plantea una teoría de la interpretación actoral. Busca la educación a través del teatro, pero conociendo a fondo dicho teatro. He ahí un valor práctico añadido. Porque, en realidad, para él el público, a pesar de lo dicho, no es un sujeto

pasivo, sino un sujeto activo de la representación, y debe apostar una contribución crítica –la de su propia crítica- a la vida de un teatro estable.

Como sigue diciendo Chiarini, para Lessing, «el público debe estar intelectualmente vivo y de forma activa, ya que su opinión es requerida no bajo la forma de *degustación vulgar*, sino al de una *crítica consciente* y, al mismo tiempo, es algo que debe ser educado» (2004:26).

2.3.3.- Apariencia de verdad

Más concretamente, Lessing le otorga al teatro una universalidad necesaria para convertirlo en un instrumento de educación de todo un pueblo. Y un género ideal para ello es la tragedia, que, en sus ojos, adquiere un tono moral, al formar parte de un juego ordenado de sentimientos humanos. Por ello, como veremos, uno de sus presupuestos que va poner mayor hincapié es la traducción de la noción de “terror” que aparece muchas veces en referencia a Aristóteles por la de “temor”, ya que, para él, el abstracto terror así deja de ser algo lejano e inconexo y “para sí mismo” y se convierte en un “para nosotros” concreto y fecundo, que es la lección de oralidad auténtico del arte.

Veamos, paso a paso, cómo Lessing va posicionándose en su interpretación de *La Poética* de Aristóteles, libro que sigue considerando como básico, siempre que se entienda pertinentemente.

Uno de los primeros esbozos sobre su teoría teatral, antes de entrar en la tragedia propiamente dicha, tiene que ver con lo que define Lessing como “gustar el teatro”. Para ello el teatro no debe de huir de la frialdad racional que persiguen otros ilustrados, y ser eso mismo, teatro, ficción. Y por su propio lenguaje, atraer, seducir al espectador. Lessing propone muchas soluciones representacionales. Por ejemplo, señala:

«todo lo que pertenece a la caricatura del personaje debe surgir de las causas naturales. Los milagros sólo los toleramos en el mundo físico; en el moral, todo tiene que seguir un curso natural, porque el teatro debe ser la escuela del mundo moral» (2004:83).

Como vemos, Lessing se posiciona contra la representación barroca y rococó, para buscar el modo natural, el que llegue más directamente al espectador, el que haga que éste pueda, como veremos después, identificarse con los personajes. De ahí su búsqueda de un modelo equilibrado y orgánico de

teatro, donde los móviles de cada decisión, de cada alteración de las ideas y opiniones más mínima, deben ser sopesados y equilibrados con exactitud. «Todo en escena se debe producir con la verdad más rigurosa» (2004:85).

Esta “apariencia de verdad” surgirá, para Lessing, del desarrollo natural y lógico de los acontecimientos que nos lleven a reconocer que nosotros, en el mismo grado de pasión, en el mismo estado de cosas, hubiésemos dado ese mismo paso que da el personaje (2004:220).

Por ello, Lessing recoge el concepto de *mímesis* de Aristóteles, para rotular que imitar con intencionalidad es lo que diferencia al genio de los artistas mediocres, que sólo cultivan la poesía por la poesía, que sólo imitan por imitar, que se quedan satisfechos con el mezquino goce que va unido al uso de los propios medios, y que hacen de dichos medios toda su intencionalidad (2004:231). Incluso, puntualiza Lessing, haciendo un uso estéticamente hábil de las técnicas teatrales, se queda en eso mismo, en habilidad, pero no en arte. «La verosimilitud es esencial en una obra dramática» (2004:232).

A diferencia de Aristóteles, o desde su interpretación, Lessing sí que piensa, y mucho, en el psicologismo, en personajes universales llevados a cabo en clave psicológica, ya que, para él, el teatro, a imagen de la tragedia, debe utilizar aquellos elementos comunes a todo el mundo, es decir, los sentimientos, los apetitos y las pasiones fundamentales de la naturaleza humana. El objetivo que Lessing busca en el teatro, como subraya Chiarini, es el reflejo de la naturaleza no como algo abstracto sino subjetivándola y encontrando el punto medio; ya que, para Lessing, la vulgaridad y la licencia están lejos de ella, así como la grandilocuencia y la retórica están lejos de lo sublime.

Lessing recoge las ideas de Aristóteles y les da nueva vida, ya que, según él, la función del teatro no es mantener la memoria de los hombres ilustres, tarea que corresponde a la historia, porque, a través de este arte, no tenemos que aprender lo que ha hecho éste o aquel hombre, sino lo que haría todo hombre provisto de cierto carácter en determinadas circunstancias. El fin del teatro, vendrá a decir Lessing, parafraseando a Aristóteles, es mucho más filosófico que el de la historia.

El poeta, dirá Lessing, no es un historiador, no cuenta lo que ve en su tiempo, sino que reconstruye delante de nuestros ojos estos mismos sucesos no por amor a la verdad histórica, sino con un fin bien distinto y más elevado. El poeta nos ilusiona, y por medio de la ilusión, nos conmueve.

En realidad, en la *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing se mueve entre el valor del teatro en la sociedad, pero sin obviar los aspectos pragmáticos, ya que, en esas mismas páginas, elabora algunos principios genéricos de arte dramático tanto a nivel estético-crítico como a nivel creativo, incluyendo aportaciones sobre el trabajo del actor, iniciando el camino de lo que podríamos denominar “realismo mítico”.

El fin último, como ya habrá quedado claro, es que el teatro logre ser un medio expresivo de una universalidad necesaria para convertirlo en un instrumento de educación de todo un pueblo, por encima de cualquier distinción de clase. Y para ello, piensa Lessing, es necesario que la reina y la burguesía se expresen de mismo modo aunque en realidad sean de clases diferentes. Esta declaración, nos ayuda ya a comprender su visión de la tragedia, donde los protagonistas, aunque sean reyes, poseen la misma humanidad que los espectadores.

Por ello, en su concepción teatral, Lessing aboga por el tono medio como vehículo de las más nobles y universales pasiones humanas. Todo para evitar la abstracción y lograr la identificación con los personajes (Lessing, como vemos, se muestra contrario de la afección rococó).

En ese contexto, es natural que Lessing reconozca que toda tragedia debe tener como principio la buena composición formal (idea extraída de Aristóteles). Porque es la formalidad lo que, principalmente, hace que el poeta sea poeta. Sin embargo dicha formalidad tiene un fin, la educación mediante la conmoción.

Esta última idea es importante para el objetivo de nuestro trabajo, ya que no quiere decir otra cosa, según entendemos de la reflexión de Lessing, que el pensamiento moral no sólo debe brotar mediante la razón, sino también en lo hondo de un corazón rebosante. Es el corazón el que debe de transmitir un actor cuando da vida a un personaje, ya que los actores con sus papeles «no sólo deben expandir bellas sentencias y máximas morales sino también tocar el corazón de la gente, aunque finalmente haya recibido de esa manera unas máximas morales» (2004:300). Aunque esto no sólo forma parte del teatro, sino también de la filosofía. «Porque –dice Lessing–, ni siquiera Sócrates lanza bellas sentencias, sino que su trayectoria es la máxima moralidad que predica» (2004:300).

De ahí que lo importante de la tragicidad consista en que estas obras nos den a conocer a los seres humanos, y, por ende, conocernos a nosotros mismos.

La tragedia, nos ayuda a prestar atención a nuestros sentimientos: «esto es lo que Eurípides aprendió de Sócrates, y lo que hizo de él el primero de su arte [...] Feliz poeta que tiene tal amigo y puede pedirle consejo todos los días y a cualquier hora» (2004:300). Es evidente que Lessing tiene sobre este tema una opinión muy diferente a la que después dará Nietzsche.

A fin de cuentas, volviendo a Lessing, la mejor obra de arte es la que presta mayor atención a la naturaleza de nuestros sentimientos y facultades espirituales.

Ahora bien, Aristóteles, según Lessing, agrupa todos los hechos que pueden acaecer dentro de la acción trágica en tres partes fundamentales: la *peripéteia*, el reconocimiento y la catástrofe. La peripecia y el reconocimiento son lo que distingue una fábula compleja de una simple, pero no son elementos esenciales de la fábula; hacen tan sólo que la acción sea más variada y, por tanto, más bella, y de mayor interés; pero sin ellos, una acción puede tener también su unidad plena, su perfección y su grandeza.

En cambio, puntualiza Lessing, sin el tercero, es imposible imaginar cualquier acción trágica, porque toda tragedia acaba con un sufrimiento, sea sencilla o compleja la fábula, tiene igual. Ahí está la intención de toda tragedia, el objetivo de la formalidad, de la buena formalidad, provocar compasión y temor. Por ahí anda la clave de la teoría dramático-filosófica de Lessing.

2.3.4.- El valor didáctico de la compasión y el temor

La mejor tragedia, según Lessing, es la que más capaz de suscitar compasión y temor. De ahí que toda *peripéteia* y todo reconocimiento tengan este fin.

Para desarrollar este pensamiento, Lessing plantea una pregunta: «¿Por qué ciertos monólogos producen unos efectos tan grandes?». Y se responde:

«Porque me revelan los designios secretos de un personaje, y esa confianza me llena al instante de temor o de esperanza. Si el estado de los personajes es desconocido, el espectador no podrá dedicar a la acción más interés que los personajes; pero el interés se duplicará para el espectador si siente sus acciones y discursos como si fueran suyos» (2004:295).

«Como si fueran suyos», ésta es la idea básica, necesaria para comprender el sentido que da a este doble efecto de la tragedia. La tragedia

tiene que provocar compasión y temor (no terror, como hemos apuntado anteriormente), por ello el héroe de la tragedia no ha de ser ni un hombre totalmente virtuoso ni un malvado absoluto. Este punto es básico para comprender el sentido que da Lessing a la *catarsis*.

Lessing subraya que Aristóteles ha querido decir con esta doble reacción que la compasión exige un personaje que sufra sin merecerlo, y que el temor, un personaje que nos sea igual. Por ello, hará mucho hincapié en señalar que no puede estar la una sin la otra, que las dos reacciones del espectador son necesarias para que se produzca la *catarsis*.

Nótese que Lessing dice que Aristóteles ha comprendido que los personajes de las tragedias son semejantes a los hombres. Así, personajes y espectadores son ambos seres humanos, aunque en el carácter, en la dignidad y en el rango haya diferencias. Por ello, continúa diciendo: «el temor brota de un sentimiento de humanidad, porque todo hombre está sometido a él y todo el mundo, en virtud de este sentimiento, se conmueve ante el destino adverso de otra persona» (2004: 413).

Después, se pregunta el propio Lessing: ¿no es el temor teatral un modo de compasión? No, responde, porque son dos sensaciones diferentes. Porque, si bien creyó Aristóteles que la compasión es la contrariedad por el mal presente de otro, necesitaba de una sensación complementaria, la de temor, ya que el mal que amenaza a otra persona no nos llega por sí mismo, sino que dicha compasión se acompaña de un temor en virtud de nuestra semejanza con la persona que sufre, y «es el temor a que la desgracia que vemos cernirse sobre dicha persona pueda caer sobre nosotros, el temor de convertirnos nosotros mismos en objeto de compasión». En una palabra, para Lessing, ese temor es la compasión referida a nosotros mismos. «Nada suscita nuestra compasión que no pueda despertar a la vez nuestro temor [...] y la desgracia de otro sólo puede inspirarnos compasión cuando la tenemos para nosotros mismos» (2004:415-417).

Baste ahora decir que ése es el aprendizaje que proporciona la tragedia para Lessing. Y, en realidad, apela a un sentimiento de humanidad que se despierta en nosotros en el momento en que vemos el sufrimiento de alguien, y más si éste es inmerecido.

Pero, ¿qué ocurre con personajes tan perversos, como *Ricardo III* de Shakespeare? Esta cuestión la plantea el propio Lessing para poner a prueba toda su teoría. Para Lessing el malvado no deja de ser hombre, un ser que, a

despecho de todas las imperfecciones morales, tiene perfecciones suficientes como para que no deseemos su perdición, su aniquilación, y su desgracia siempre provoca compasión. Lessing pone en algún momento la compasión que se puede sufrir por un delincuente cuando le van a aplicar la pena de muerte. El Ricardo shakesperiano, por esta razón, nos produce, según Lessing, un temor saludable, porque sin exaltar la maldad, nos horroriza su final.

Lo incuestionable es que la compasión, según esta interpretación de Lessing sobre Aristóteles que vamos desvelando, no puede darse, ni dentro ni fuera del teatro, sin el temor “por nosotros mismos”. Y si Aristóteles, puntualiza Lessing, quería enseñarnos qué pasiones habían de ser purificadas en nosotros, tuvo que aludir al temor y no quedarse sólo en la compasión. Por ello habría que determinar, para ver una auténtica tragedia, qué pasiones pueden ser consideradas como trágicas. No hay duda: las que provocan compasión y temor.

Pero, Lessing, en su empeño de demostrar sus reflexiones, añade que quien quiera agotar el sentido de Aristóteles, deberá demostrar esta relación por partes: a) Cómo la compasión trágica puede purificar y purifica realmente nuestra compasión. b) Cómo el temor trágico puede purificar y purifica realmente nuestro temor. c) Cómo la compasión puede purificar y purifica realmente nuestra compasión. d) Cómo el temor trágico puede purificar y purifica realmente nuestra compasión. Comprender estas cuatro premisas es comprender, para Lessing, la *catarsis* planteada por Aristóteles.

Abundando en este tema, M. Kommerell, en un estudio clásico sobre tema que nos ocupa, titulado precisamente *Aristóteles y Lessing* (1990), dice que Lessing no ve a la tragedia como una forma puramente estética, sino como un efecto sobre el sentimiento humano. Además, este efecto es, para Kommerell, un sentimiento que en la doctrina de los afectos es el único apropiado de todos los sentimientos del yo para transponerse en otra persona: la compasión.

En conciencia, Lessing, como ya apuntamos, da un giro psicológico a los planteamientos de Aristóteles, y le añade el tono moral que echábamos en falta en el anterior capítulo. En estas circunstancias, dirá Kommerell, «el héroe aparece como sufriente y el espectador como *compadeciente* [...], la tragedia se convierte en una obra maestra de un poeta psicólogo» (1990:50).

Kommerell señala, también, que dicho temor podría tener un sentido filántropo y que la compasión trágica no es un sentimiento, sino un afecto, es decir, la intensidad de un sentimiento determinado (1990:102).

El mérito, pues, de Lessing es su descubrimiento de que en el espectador no se provoca una compasión habitual, sino una compasión trágica, con un grado de intensidad afectiva, y que dicho espectador acaba siendo partícipe del sufrimiento del héroe trágico con la intensidad máxima. De tal modo que, sigue diciendo Kommerell,

«la proximidad y no la distancia, la simpatía y la consideración más profunda separan a la vivencia trágica de toda otra vivencia estética, y la tragedia, por ende, es el sufrimiento compartido del espectador con el portador del sino trágico» (1990:105).

Esto se produce porque, como hemos observado, Lessing convierte la equiparación del héroe con el espectador como condición para que se produzcan los sentimientos trágicos auténticos. Edipo es tan de carne y huesos como nosotros. Pero, como se percata J. A. Hormigón, no es la compasión y el temor de los personajes lo que es necesario purgar, sino los que afectan a los espectadores (2002:87).

Sin embargo, dicha compasión no tiene nada que ver con admiración; porque Lessing deja claro que “identificación” no significa admiración, porque el que admira no se mira a sí mismo, y el que compadece sí, se transforma a sí mismo. La admiración es un afecto que crea distancia, la compasión, uno que la elimina. Para Lessing, según señala Kommerell, «el arte trágico hace al hombre más humano» (1990:108).

Ésta es la clave de todo lo dicho hasta ahora. La tragedia, en las manos de Lessing, adquiere definición, ya que ésta sólo se realiza, si alcanza su fin inmanente. Esto es, en palabras de Kommerell, la mutación de las pasiones en capacidades virtuosas. La tragedia es, por ello, la escuela de la compasión, un efecto que hace devenir al hombre cada vez más humano. Por lo cual la compasión puede, perfectamente, desde esta perspectiva, ser una habilidad moral (siempre, claro, que provoque temor).

En este caso, como subraya Kommerell, Lessing necesitaba entender la *catarsis* moralmente, a raíz de un temor referido a uno mismo, como un sentimiento sólido. La *catarsis* produce, pues, una dirección volitiva, es un medio educativo. Según esta percepción, la tragedia actúa sobre la voluntad, y es una fuerza totalmente formativa. Su meta es, por tanto, ético-pedagógica. La compasión y la disposición a la compasión es una característica propia de la humanidad.

En efecto, como nos demuestra Kommerell, «la tragedia educa al hombre como virtuoso de dicha compasión» (1990:237). Dicho de forma clara y concluyente, o el quid de la cuestión: la catarsis no se fundamenta si no en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas, y debe transformar nuestra compasión en una virtud.

Sintetizando con André Gisselbrecht, «Lessing despojó la poética de Aristóteles de todas las recetas de fabricación adventicia para reducirla a lo esencial: la misión “moral del teatro”» (1960:122). Precisamente, por lo que el arte tiene de invención y creación, Lessing encontró en él un modo de realización de estos objetivos.

2.4.- La filosofía de Hegel en relación al teatro griego.

De la aportación de Hegel a la tragedia nos interesan dos contenidos. El primero tiene que ver con la utilización que hace Hegel de este arte para el desarrollo de una parte significativa de su teoría filosófica. El segundo, estaría relacionado con su planteamiento estético que, en cierta medida, tiene que ver con la alta consideración que le otorga a la tragedia. Temas ambos que nos hacen seguir la senda de la búsqueda del significado pedagógico de la tragedia.

Pasemos, pues, primeramente, a valorar la aportación de la tragedia en el sistema filosófico planteado por Hegel.

Si bien Hegel no posee una teoría sobre la tragedia, sí que aporta una reflexión muy importante sobre la misma. Para Hegel, lo significativo de la tragedia, lo que ayuda a comprender su teoría filosófica, está relacionado con la colisión trágica que se produce en las obras griegas. Por tanto, su percepción está más pendiente de dicho conflicto trágico que del héroe trágico.

Como nos recuerda Peter Szondi, la primera interpretación de la tragedia que realiza Hegel se halla en un estudio dirigido contra Kant. Se titula: *Acerca de las modalidades de tratamiento científico del derecho natural*, y se publicó en 1802. En él queda patente, según Szondi, el planteamiento de una dialéctica muy diferente a la formulación dualista de la filosofía predominante en la época. En lugar de un concepto abstracto de moralidad, y frente a la contraposición suscitada por la abstracción del formalismo, propone Hegel instituir el concepto real que representa lo general y lo particular en su mutua identidad. Pero, como subraya Szondi,

«a diferencia de Schelling, Hegel dirige su atención no sólo hacia la identidad, sino también hacia el permanente debate que libran las potencias comprendidas en la identidad, es decir, hacia el movimiento inherente a la unidad en virtud de la cual se posibilita la realidad de la identidad» (1994:189).

En concreto, la tragedia posibilita ver reflejada una contraposición dinámica que se supera dialécticamente. Hegel concibe este proceso como escisión y sacrificio. Esto queda patente, para él, en el final de *La Orestíada*, de Esquilo. El debate que sostienen las Euménides con Apolo sobre la organización moral del pueblo de Atenas, toca a su fin con la conciliación que procura Atenea. A partir de entonces las Euménides serían respetadas como poderes divinos, de suerte que su naturaleza salvaje se sosiegue contemplando a Atenea. Así, el proceso trágico, en esta primera época de Hegel, tiene que ver con una reconciliación de la naturaleza moral, por lo que coincide dialéctica y conflicto trágico.

Hay otras muchas referencias en la obra de Hegel referidas a la tragedia. En ellas reconoce frecuentemente lo trágico y la tragedia como parte importante de su sistema. Pero es en la *Fenomenología del espíritu* donde se encontrará la parte más sustancial de la teoría trágica de Hegel, y, especialmente, en lo relativo a la obra *Antígona*, de Sófocles.

La base de su planteamiento estriba en el enfrentamiento que se produce entre los personajes, ya que, para Hegel, la tragedia deja que cada uno se exprese, razone y haga de este razonamiento sus posiciones opuestas. No niega Hegel que, a veces, desde esta oposición inicial se llega a cierta acercamiento, como ocurre en *Prometeo encadenado* (Esquilo), donde Zeus y Prometeo ceden mutuamente. O, en otro ejemplo, *Los siete contra Tebas* (Esquilo), donde los dos hermanos no ceden, y se autodestruyen, pero ninguno es mejor que otro.

En otro extremo, en *Las Bacantes* (Eurípides), Hegel observa que la fuerza irracional de Baco, por sí misma, lleva a la muerte, de igual manera la razón condescendiente, por miedo a la pasión (Penteo) lleva también al mismo fin.

Como subraya A. C. Bradley, en la tragedia, para Hegel, «no se produce la lucha entre lo bueno contra lo malo, ya que lo que importa es la autodivisión y el combate interno de la substancia ética. A veces lo bueno lucha contra lo bueno» (1950:70).

En esta consideración tenemos un aspecto fundamental para comprender la posición de Hegel, ya que, para él, el eje básico de la tragedia es de naturaleza ético, y confirma la pluralidad de momentos éticos, de relaciones éticas y

contradicciones entre ellas. Los conflictos se reafirman y se restablece la armonía, incluso mediante la catástrofe.

Con estas premisas Bradley ve dos aspectos básicos de la teoría hegeliana:

1) En la tragedia se enuncian conflictos éticos que finalizarán en una solución donde el desequilibrio es corregido.

2) El surgimiento de la contradicción y el restablecimiento de la armonía es resultado de la acción humana. Ninguno de los dos advenimientos se produce por causas externas, sino más bien por desdoblamiento de la razón, de la propia comprensión de la situación. El mundo ético es la suma de todas las sustancias éticas de los individuos (1950:75).

Para Hegel, en términos generales, la tragedia confronta puntos parciales, como queda en evidencia en *Antígona*, donde los dos protagonistas, Antígona y Creonte, tienen razón. La primera al defender la ley natural y el segundo, la ley de la *pólis*. También en referencia a esta tragedia, Hegel hablará de una pluralidad de momentos éticos que puede reducirse a dos formas: la ley de la individualidad y la ley de la universalidad. Según sus propias palabras «cada una de estas áreas o masas de sustancias, permanecen como espíritu en su totalidad» (1985:260).

De ese modo la tragedia, y *Antígona* en concreto, se convierte en la ejemplificación de esta oposición «que une los momentos separados del mundo esencial interno y del mundo de la acción» (1985:291). Dada la importancia de la obra de Sófocles, habrá, pues, que analizar el significado que percibe Hegel sobre esta importante y tan estudiada obra.

2.4.1.- La dialéctica en *Antígona*

Durante largo tiempo fue canónica la interpretación de la obra *Antígona* propuesta por Hegel, quien alude a esta tragedia en determinados momentos de su obra. En particular, en la *Fenomenología*, donde se menciona en varias ocasiones, de las que seleccionamos dos.

La primera, al finalizar su análisis sobre la individualidad y poco antes de iniciar su reflexión sobre el Espíritu. Es decir, aparece entre dos grandes escenarios. Uno tiene que ver con las experiencias de la conciencia individual y otro con la colectiva. El propósito es mostrar cómo la primera conciencia hunde sus raíces en la segunda. Un asunto que está inmerso en el objetivo general de la

Fenomenología, esto es, la verdad no es la adecuación de un sujeto a un objeto, o de éste a aquél, sino la tarea consiste en convertir un mundo dado en una producción de la razón, en una creación del espíritu. Lo cual quiere decir que la tensión entre lo individual y lo colectivo se halla en la raíz misma de la toma de conciencia de la existencia de lo colectivo como fundamento de lo individual, un impulso básico que se irá transformando y concretando conforme la sociedad vaya llegando a formas más complejas de organización. No se trata, por tanto, de un conflicto circunstancial, sino fundamental, como queda claro en una autocita que hace el propio Hegel en *Principios de la Filosofía del derecho*, cuyo texto proviene de la *Fenomenología del espíritu*:

«la obra trágica *Antígona*, de Sófocles, a la que se expone la piedad fundamentalmente como la ley de la mujer, como la ley de la sustancialidad subjetiva sensible, como la ley de los antiguos dioses [...], como la ley eterna que nadie sabe cuando apareció, y en ese sentido se opone a la ley manifiesta, a la ley del Estado [...] Esta oposición es la oposición suprema y por ello la más trágica, y en ella se individualizan la feminidad y la virilidad» (2005:286).

La otra cita relativa a la tragedia de Sófocles de la *Fenomenología* aparece en momento en que Hegel inicia una reflexión sobre lo que denomina *Eticidad* o *Espíritu verdadero*, es decir, de la organización social básica constituida por ciudadanos libres, que Hegel personifica en el mundo griego y su paso al mundo romano. *Antígona*, en este caso, viene a servir de paradigma para visualizar la profunda contradicción que se halla en la raíz del mundo griego, ese mundo en apariencia ideal.

Los personajes protagonistas de *Antígona* se convierten, para Hegel, en el espejo de las contradicciones de esa sociedad que, como vislumbra Valls Plana, son a su vez la fuerza y las contradicciones que se hallan en la raíces de toda sociedad moderna. «Toda interpretación de la ciudad griega es una interpretación de *Antígona*», llega a afirmar Valls Plana (1994:238).

Semejantes reflexiones nos dicen que el texto hegeliano sigue muy de cerca la estructura de la tragedia, al estar convencido de que el autor trágico ha sabido comprender mejor que nadie la trama de su propia sociedad y las fuerzas que, a la vez que la mantienen viva y la impulsan, terminarán igualmente por encontrar un nuevo estadio que supere el anterior.

Según P. Talavera, la tragedia de Sófocles plantea una acción, caracterizada por la excepcionalidad y movida por el destino, que pretende

destruir la buena organización del mundo ético, rompiendo la armonía de sus dos principios directores: la ley humana y la ley divina.

«De un lado la ley humana (Creonte) aparece asociada a toda una serie de características: la virilidad, el gobierno, la conciencia, la mediación, la eficacia; era ley “visible” (de luz) que es también la ley de lo alto. Del otro lado (Antígona, el *génos*), la ley divina aparece asociada a la feminidad, a la familia, lo inconsciente, la inmediatez, la ineficacia; esta ley “invisible” (de la sombra) que es también la ley de lo bajo» (2005:111).

Para Hegel, la *pólis* griega es el “reino de la Eticidad”. Dentro de ella se produce el conflicto o la oposición principal entre familia y Estado como instituciones políticas.

Por ello, antes de seguir, habrá que aclarar en qué consiste dicha Eticidad.

2.4.1.1.- De la moralidad a la Eticidad

La Eticidad, según Hegel, supone el paso por el que ha de hacerse autoconsciente la libertad. Como afirma en *Principios de la Filosofía del derecho*, lo ético se encuentra por encima de la opinión subjetiva, ya que está en las instituciones y “las leyes existentes en y por sí”. Con otras palabras, «la Eticidad sería la moralidad elevada al nivel social» (2005:261), lo que conlleva a una ética individual y a la vez colectiva.

Hegel propone que la doctrina ética del deber no puede estar reducida al vacío principio de la subjetividad moral, en el cual no se determina en realidad nada. Observamos en ello una crítica concreta a Kant, al determinar que «la doctrina del deber toma su materia de las relaciones existentes y muestra su relación con los principios universales dados» (2005:268). «En el deber –subraya Hegel– el individuo se libera de lo natural y alcanza la libertad sustancial» (2005:269). Por ello, el deber sólo queda limitado al arbitrio de la subjetividad y choca únicamente con el bien abstracto al que se aferran las subjetividades.

Por lo general, señala Hegel, los hombres dicen que quieren ser libres, que quieren ser abstractamente libres, y que toda estructura estatal les coarta, les limita dicha libertad. Ante estas opiniones habituales, opone Hegel la idea de que el deber «no es la limitación de la libertad, sino de su abstracción, es decir, de la falta de libertad [...] Y es, por el contrario, alcanzar la esencia, la conquista de la libertad afirmativa» (2005:269).

Por otro lado, añade Hegel que «lo ético es la virtud, la adecuación de los individuos a los deberes» (2005:269). Esta idea queda bien explícita cuando afirma que en un comunidad ética es fácil señalar qué debe hacer el hombre, cuáles son los deberes que debe cumplir para ser virtuoso. De ahí que la auténtica virtud sólo se alcanza en circunstancias extraordinarias.

Todo ello lo enlaza con la necesidad de pedagogía o el arte de hacer éticos a los hombres. Para ello se requiere el hábito de lo ético, al que toma Hegel como la “segunda naturaleza” o “un volver a nacer”. A la postre se trata del espíritu educado contra las ocurrencias arbitrarias, a las que se supera desde un pensamiento racional.

Siguiendo por este camino, nos topamos con que Hegel habla también de la sustancialidad ética, esto es, el derecho de los individuos a una determinación subjetiva de la libertad que tiene su cumplimiento en el hecho evidente de su pertinencia a una realidad ética. Pues la certeza de su libertad tiene su verdad en esa objetividad, por lo que, en palabras de Hegel, «el individuo sólo alcanza a ser buen ciudadano dentro de un buen Estado» (2005:274).

Es en dicho Estado donde se produce la identidad de la voluntad universal y particular, es decir, el deber y el derecho: «el hombre tiene derechos –dirá Hegel– en la medida en que tiene deberes, y deberes en la medida que tiene derechos» (2005:274).

Así, pues, para Hegel, lo ético no es abstracto como el bien sino real en sentido fuerte. «El espíritu tiene realidad y sus accidentes son los individuos» (2005:275). En este sentido, se podría decir que la conciencia moral, como ocurre en Kant, se sabe a sí misma como pensamiento que exige deber, que es «lo esencial y lo universal de la conciencia moral». Pero cuando hay posibilidades de mejorar lo real y lo social exterior, hay que buscar la moral fuera: si la moralidad supera el derecho moral abstracto, la Eticidad lo hace con la moralidad abstracta.

Desde este pensamiento, Hegel subraya que la moralidad es la voluntad según el lado de la subjetividad, la Eticidad no es ya la forma subjetiva y la autodeterminación de la voluntad, sino que tiene como contenido su propio concepto, esto es, la libertad. De ese modo, lo jurídico y lo moral no pueden existir por sí y deben tener lo ético como sostén y fundamento. La moralidad es la subjetividad; la Eticidad, el contenido de la libertad (no subjetiva), el fundamento de lo jurídico y lo moral.

A raíz de este razonamiento, Hegel ve que el espíritu ético se encarna en tres instituciones:

1) La familia o espíritu inmediato y natural; 2) La sociedad civil, que no es otra cosa que la unión de los miembros como individuos independientes; y 3) el Estado: un orden exterior para los intereses particulares y comunes. Fin y realidad de la universalidad sustancial y la vida pública consagrada a él.

Aunque sean estas tres instituciones fundamentales, explicamos sólo la primera y la tercera, porque son las que nos van a dar la clave para comprender a los dos personajes principales de *Antígona*. En este sentido, hay que dejar claro que si bien hablamos de estas instituciones en sentido general, Hegel, en su interpretación de la tragedia, nos habla de las mismas pero en su estadio de la *pólis* griega.

2.4.1.2- La familia y el Estado

Según Carlos Díaz (1994), habría que decir que allí donde hay sociedad debe haber Eticidad, preocupación responsable con los demás miembros del común. Pero todo esto comienza con la familia como célula comunitaria. La familia es necesaria para el individuo y sagrada, pues en ella está el punto de partida de la Eticidad.

Lo primera que señala Hegel sobre la familia, sobre esta institución real, es que es una sustancialidad inmediata del espíritu determinada por el amor. «Se entra en ella no como persona sino como miembro» (2005:277). El amor es la conciencia de mi unidad con el otro. El amor es un sentimiento, la Eticidad en la forma natural.

Hegel deja en evidencia que la familia es el primer eslabón para la construcción del Estado, pero que se diferencia de éste por lo siguiente. «En el Estado no existe ya esta forma, pues en él se es consciente de la unidad en la ley, ya que su contenido debe ser racional y yo debo saberlo» (2005: 277)

En la familia, para Hegel, se produce esencialmente una relación ética. No es un simple contrato como lo sería a los ojos de Kant. La familia se produce por un amor-jurídico ético. Se mueve también en una sociedad regida por las leyes del derecho, no se sitúa al margen de lo jurídico, aunque lo supera con el afecto; pero éste no es extrajurídico.

Por otra parte, el Estado es entendido como realidad de la voluntad sustancial, es decir, como realidad de la autoconciencia particular elevada a su

universal. Es “lo racional *en y por sí*” (2005:370). Esta unidad se convierte en un derecho superior del individuo, cuyo supremo deber es ser miembro del Estado. Pues entiende Hegel que los individuos sólo tienen objetividad, verdad, y ética si forman parte del Estado. A fin de cuentas, el Estado es la totalidad ética, esto es, la realización de la libertad. Pero una libertad que, para que sea efectivamente real, debe de ser entendida como fin absoluto de la razón.

Tal concepción del Estado aparece como una realidad concreta de la libertad, entendiendo que la libertad concreta consiste en que la individualidad personal y su interés particular con reconocidos y poseen derecho, pero tienen que convertirse en interés de lo universal.

El Estado, frente a las esferas del derecho y el bienestar privados de la familia y la sociedad civil es, por una parte,

«una necesidad *exterior* y el poder superior a cuya naturaleza se subordinan las leyes y los intereses de aquellas esferas, y de la cual dependen. Pero, por otro parte, es su fin *inmanente* y tiene su fuerza en la unidad de su fin último universal y el interés particular de los individuos, lo que se muestra en el hecho de que éstos tienen deberes frente al Estado en la medida en que tiene derechos» (2005:381).

Dentro de ese Estado se da el espíritu absoluto, es decir, el arte, la religión y la filosofía.

Sin bien estas características vendrían dadas en el mundo moderno, en la *pólis* todavía persiste un conflicto entre las dos esferas, todavía hay incompatibilidad entre la ley familiar y la ley estatal. Lo que nos conduce directamente al conflicto planteado por *Antígona*. Pero antes de dar paso a la tragedia, habrá que precisar en qué ámbito ésta se produce, en qué escenario, metafóricamente hablando.

2.4.1.3.- La *pólis*

Hegel ejemplariza a los personajes de la tragedia como una concepción subjetiva ética surgida de la fantasía literaria, sino como fruto de la ciudad-Estado ateniense. La democracia griega constituyó, para Hegel, por primera vez una sociedad de individuos autoconscientes, es decir, libres. De ahí que por primera vez en el seno de esta sociedad viniera a darse un comienzo real de reconocimiento, ya que lo que caracteriza a esta sociedad es que los individuos

están presentes no sólo como singulares, sino como universales, como ciudadanos de pleno derecho.

La unidad entre la Eticidad y la subjetividad se llevó a cabo primeramente en el mundo griego, donde el espíritu se hizo efectivamente real, un espíritu ético o verdadero, que, como señala Hegel en el capítulo VI de la *Fenomenología del espíritu*, adquiere realidad efectiva en la *pólis*, esa obra de arte que el pueblo griego hizo de sí mismo. Por algo, Hegel caracteriza a dicha *pólis* como un “mundo ético viviente” (1985:261), o sea, una comunidad de individuos singulares vinculados por compromisos universales.

En esta comunidad, el individuo conoce y quiere la esencia universal de la comunidad como su propia esencia. La comunidad es «su propio interés; en ella posee el individuo la libertad autoconsciente; lo cual implica que el individuo venere aquello a que obedece, y que, poseyendo su voluntad propia, ésta no tenga otro contenido que lo objetivo» (Hegel, G. W. F., 1974:399).

Pero allí, en la *pólis* –una entidad puramente ideal o pensada, que se realiza como meta–, al ser una realidad fundamental entre universalidad y singularidad, entre sentido último y realidad concreta, se encarna en dos formas diferentes de ley, la divina y la humana. Esta última se simboliza en el gobernante, y la otra en la familia (comunidad ética natural, como hemos visto), lugar donde se produce una fuerza que frena el sometimiento de la individualidad a lo universal. No en balde, dirá Hegel:

«El fin *positivo* peculiar de la familia es lo singular como tal. Ahora bien, para que esta relación sea una relación ética, ni el que obra ni aquel a quien se refieren sus actos podrá aparecer con arreglo a algo contingente, como sucede cuando se presta cualquier ayuda o cualquier servicio. El contenido de una acción ética debe ser un contenido sustancial, o total o universal; sólo puede, por tanto, relacionarse lo singular total como lo singular como universal» (1985: 264).

Pero, entiéndase bien, es este tránsito de *contrapuestos* que se presentan más como el aniquilamiento de sí mismo y del otro, un conflicto que se debe superar, según Hegel (1985:273). Así es, en el estado estático, estas dos concepciones del universo ético están llamadas a completarse por el doble movimiento de la dialéctica: el poder subterráneo encuentra su territorio (en el universo diurno y consciente de la política), su efectividad, su realización concreta y la conciencia de ella misma. Inversamente, la ley humana encuentra en el elemento divino, que remite a la familia, su fuerza y configuración. El

resultado de la confrontación trágica será la destrucción mutua y la desaparición de ambas esencias.

Parece, pues, que esta oposición es el paso necesario para romper la tranquilidad de la Eticidad inmediata. Hegel le confiere a la tragedia, pues, el máximo relieve al proceso a través del cual «el espíritu, penetrado en el mundo, se ve obligado a salir de su propia calma para aparecer expuesto al dolor, a la infelicidad, al conflicto» (Perniola, M., 2001:151).

De algún modo aparece el héroe trágico, como paradigma de sujeto práctico. Un sujeto que ha superado el sujeto racional legislador, el que Kant llamaba autónomo (un yo que tiene en su razón el principio universal de su obrar). Y es sorprendente esta superación, ya que ahora el sujeto hegeliano, el héroe trágico, es heterónimo, es decir, recibe el deber y lo justo de otro –de los dioses, de la tradición de la comunidad– y lo acata. Pero esta subjetividad ética es, para Hegel, superior, porque no admite que la libertad brote de la arbitrariedad de una voluntad individual abstracta, sino de la pertenencia autoconsciente del individuo a una comunidad libre (Marrades, J., 2001:262).

Si el sujeto ético es la «razón que legisla y examina leyes» (1984:246), una sustancia ética y autoconciencia, se puede deducir que Hegel apunta dos actitudes diferentes de dicho sujeto: el darse leyes a sí mismo, y el enjuiciar por sí mismo leyes dadas.

Ambos comportamientos o contradicciones se superan cuando la razón práctica supera los límites de la conciencia individual abstracta, y pasa a una nueva figura de sujeto ético, en el que la conciencia y contenido de su obra son universales. Pero algo dejan tras de sí Antígona y Creonte al dar el paso, es lo que Hegel denomina razón legisladora: la que posee un individuo que en su obrar ya no se guía por la voluntad ajena, sino por deberes que brotan de su propia voluntad racional.

Aquello que él pueda querer universalmente, o como válido para cualquier ser racional, vale para él de manera incondicional, con independencia de toda contingencia.

Claramente está hablando Hegel de Kant, para ir más lejos que éste, ya que, según él, las leyes que emanan de su razón sólo adquieren contenido en unas circunstancias particulares. Además, ese sujeto racional es también un individuo singular. Por ello, la máxima que debería tener significado común a todos los seres racionales toma su sentido en función de las circunstancias particulares.

Un contexto, pues, donde el sujeto puede enfrentarse a esta contradicción renunciando a darse leyes, y limitándose a observar si una máxima puede estar o no justificada; pero sin la determinación material de sus contenido, esta máxima, para Hegel, se hace ineficaz, produciéndose también lo contrario de lo que se pretende, ya que buscando lo universal, lo necesario, su autonomía está desvinculada a todo contenido.

He aquí, pues, que los personajes trágicos le vienen bien a Hegel para descubrir, en ellos, la unión del lado subjetivo del deber con el contenido objetivo. Antígona es, desde esta perspectiva, un sujeto ético. Su determinación a enterrar a Polinices se produce porque es un acto justo, no procede sólo de su lado subjetivo sino también de una ley que expone la voluntad de la comunidad. Su voluntad individual es inseparable de su contenido universal.

Lo universal pasa, así, de ser el principio formal del yo desvinculado a ser la sustancia de un nosotros real. El personaje trágico recibe de la *pólis* esa sustancia ética como objeto universal de su voluntad particular, y ese fin objetivo que recibe es aceptado por él, por lo que deviene también en un fin subjetivo, «de tal suerte que el individuo sabe que su propia dignidad consiste en la realización de ese fin» (Hegel, G. W. F., 1974:399). «El sujeto es dependiente e independiente a la vez: depende de la sustancia de la *pólis*, pero, en tanto que la asume como propia, es libre en su realización con ella» (Marrades, J., 2001:262).

Pero, ¿si el héroe trágico no elige, quiere decir que no es libre? Hegel responde a esta pregunta, como nos recuerda Marrades, de la siguiente manera: si bien dicho héroe obra llevado por el destino, éste no es otra cosa que la perfecta consonancia entre voluntad y ser. La lección de la tragedia es, por tanto, que su libertad ni se debe a la arbitrariedad, ni a la autonomía de su voluntad, sino en colocar su individualidad entera al servicio de intereses universales como miembros de la comunidad.

Un individuo es libre, querrá decir Hegel, cuando se sabe como miembro de una comunidad libre.

Tanto Antígona como Creonte son sujetos éticos, ya se ha dicho. Antígona quiere hacer valer el derecho de sepultura, según la ley familiar, y Creonte sólo salvaguardar el derecho del Estado frente a sus enemigos. Cada uno lucha por derechos diferentes, pero derechos al fin y al cabo. Sus impulsos particulares coinciden con sus intereses generales.

La *pólis*, según Hegel, no es un mundo ético jerarquizado, sino diferenciado en dos esferas –la familia y el Estado-, cada uno de los cuales tiene su propia sustancia ética, sus leyes y costumbres.

Sus relaciones son complejas e inestables: la familia es un elemento natural del Estado, el lugar en el que surgen los individuos que más tarde se integran en la comunidad política como ciudadanos. La familia está subordinada al Estado, pero al mismo tiempo la familia posee en sí misma una significación universal, una sustancia ética que tiene su propia validez independiente al Estado. Y Sófocles, según Hegel, propone con esta obra el conflicto entre estas dos potencias éticas.

El Estado, por su parte, es la comunidad de ciudadanos, de los individuos que tienen lo universal como fin consciente y trabajan por su realización, ya que en la *pólis* se juntan intereses particulares pero predomina el interés general.

Frente a la comunidad de los ciudadanos, gobernada por la ley de la universalidad, la familia parece regirse por los lazos particulares de la sangre y el sentimiento. «La familia es una comunidad ética natural» (1985:264). Si esto es así es porque sólo se rige por móviles particulares, ya que hay unos deberes éticos entre los miembros de la familia. En especial entre hermanos, en los que surge un vínculo biológico:

«la relación sin mezcla que da entre hermano y hermana. Ambos son la misma sangre, pero una sangre que ha alcanzado en ellos su *quietud* y su equilibrio. Por eso no se apetece, ni han dado y recibido este ser para sí el uno con respecto al otro, sino que son, entre sí, libres individualidades» (1985: 268-269).

Antígona sepulta a su hermano porque hay una relación ética entre hermanos, un derecho sagrado reclamado como “ley divina” (1985:263-266), no promulgada por la potencia del Estado, sino depositada desde siempre en el subsuelo de la conciencia colectiva. En consecuencia, las dos esferas (Estado y familia) son dos potencias universales; ambas tienen plena legitimidad. Cuando una se impone a la otra, entran en conflicto, en un aprieto.

2.4.1.4.- El conflicto ético

El conflicto entre Antígona y Creonte tiene un cariz político, pero, además, es de naturaleza trágica. Porque no se trata de un choque psicológico, ya que ambos personajes no actúan sólo por móviles particulares. Lo importante de la

actuación de Antígona no es el afecto por el hermano, sino la indignación que le produce ver conculcado el derecho del pariente muerto. Tampoco se percibe un odio a Creonte, quien, igualmente, se mueve por intereses objetivos.

A decir verdad, Creonte, desde la perspectiva hegeliana, no impide la sepultura del hermano muerto por obstinación sino por la voluntad del gobernante que hace valer el derecho que poseen los individuos como ciudadanos por encima del que les puede asistir como seres particulares.

Ambos obran a los ojos de Hegel, como individuos universales. O mejor,

«son artistas que no expresan, como el lenguaje que en la vida real acompaña al obrar usual, no consciente, natural e ingenuamente, lo *exterior* de sus decisiones y de sus empresas, sino que exteriorizan la íntima esencia, demuestran el derecho de su actuar y afirman serenamente y expresan detenidamente el *pathos* al que pertenecen, libres de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal» (1985:425).

Como puntualiza Jean Hyppolite,

«la división de la sustancia en ley humana y ley divina, ley manifiesta y ley oculta, se efectúa en virtud del movimiento de la consciencia que sólo capta el ser por el fondo de un elemento inconsciente. La ley humana y la ley divina, ciudad de los hombres y familia, son además una para la otra y, por lo tanto, complementarias» (1973:304).

Apuntemos lo dicho y ampliemos el significado, en lo que sigue diciendo Hyppolite: el orden ético es inmediato y, justamente por eso, debe deshacerse, pero esa inmediatez es un buen momento del devenir del espíritu, por eso éste necesitará reconstruir reflexivamente esa inmediatez, ese momento en que la moralidad todavía es costumbre. De ahí que el espíritu que todavía no ha bajado a las profundidades de la subjetividad no existe todavía como singularidad absoluta, sino simplemente como ciudadano. Es lo que ocurre a los griegos, ya que entre ellos reinaba el hábito de vivir para la patria sin más reflexión.

Por ello es tan importante, para Hegel, el conflicto que viven Antígona y Creonte, porque, antes de dicho enfrentamiento, son sólo personas abstractas, porque lo universal y lo singular todavía no se han opuesto. Y tendrán que oponerse, trágicamente, para que la bella naturaleza ética que representa la *pólis* griega, les conduzca a una necesaria decadencia, para superarse. Porque, como

dice Hyppolite, «la comunidad sólo podía preservarse reprimiendo el espíritu de la singularidad, pero al mismo tiempo ha de llamarlo como sostén del todo» (1973:330).

En fin, lo importante es pensar, como ya se ha apuntado anteriormente, que los dos personajes son caracteres éticos.

Por ello nos recuerda Talavera que Hegel considera que Antígona y Creonte están en un mismo nivel:

«Antígona respeta un deber interior y natural. Creonte defiende un deber social y colectivo. La posición de Creonte se justifica porque el individuo debe adherirse a la racionalidad [...] Creonte no es un tirano, sino “una potencia ética”. Se produce, pues, la lucha entre los dioses del estado y los dioses domésticos. Cada una de las partes es necesaria pero unilateral, dependen una de otra dialécticamente» (2005:113).

Deducción que no significa, como puntualiza Marrades, que haya que pronunciarse a favor o en contra de uno u otro, ya que dicha elección presupondría que se produce un conflicto moral y que ambos pueden elegir el contenido de su acción (los personajes trágicos no son todavía sujetos modernos, ya que no parten de un principio interior e independiente de todo contenido exterior). Si los personajes contrapuestos fueran responsables de sus actos, sí que podrían ser calificados de culpables o inocentes; pero Hegel, según Marrades, «no considera ni a Antígona ni a Creonte como sujetos libres en este sentido» (2001:258).

Ambos personajes, por tanto, encarnan contenidos sustanciales con los que se identifican plenamente, por lo que su voluntad es inseparable del contenido que realizan. No pueden elegir lo que hacen, no porque estén determinados por la necesidad exterior de un destino ciego, sino porque están destinados por su propio ser a obrar como lo hacen. No pudiendo elegir, no son ni culpables ni inocentes en un sentido moral. O, más bien, «son culpables e inocentes, pero en un sentido que trasciende el horizonte de una moralidad objetiva y pública que Hegel llama Eticidad» (Marrades, J., 2001:259).

En consecuencia, las dos esferas (familia y Estado) son dos potencias universales; ambas tiene plena legitimidad. Cuando una se impone a la otra, entran en conflicto. Las dos obran movidas por un interés universal. Creonte no busca afianzarse en el poder, sino defiende la ley; Antígona no se rebela contra

el poder, ni invoca su amor a su hermano, sino el derecho de un muerto a la sepultura.

La tragedia de este conflicto se produce porque ambos tienen legitimidad, cada uno representa una esfera de lo ético. Pero el conflicto no acaba ahí, ninguna de las dos partes puede llegar al cumplimiento del contenido de su fin sin negar el derecho del otro. De ese modo la realización de su deber tiene como resultado inevitable el delito.

Otro factor explicativo de este hecho es que Antígona vive bajo el poder estatal de Creonte, de modo que debería tributar obediencia al mandato del príncipe ya que ella misma es hija de rey y prometida de Hemón. Pero también Creonte, que por su parte es padre y esposo, debería respetar la santidad de la sangre y no ordenar lo que contraviene a esta piedad.

Al alzarse contra el derecho del otro, violentan ese mismo derecho en ellos mismos, delinquen, y los dos asumen su culpa. Su desgracia les honra.

Tras este planteamiento vemos a la familia como el enemigo potencial frente a la *razón de Estado*, que sólo puede mantenerse reprimiendo el espíritu de la singularidad, pero, como el Estado no puede suprimir a la familia, porque la necesita como elemento natural suyo, el conflicto entre ambos, Antígona (familia-mujer) y Creonte (Estado-hombre), deviene irreconciliable (1985:281).

¿Tiene solución este conflicto? Si uno prevalece sobre el otro, no hay salida. Sólo queda el camino de la superación de ambos. Ninguna posición tiene razón, absolutamente hablando, las dos son unilaterales. Pero Hegel precisa en su dialéctica de una solución, y de una superación de la particularidad. En la *Fenomenología* esta superación se realiza en el "Estado de derecho" de la Roma Clásica (1985:283), donde la

«singularidad del individuo ya no tiene la validez universal que le confieren los lazos de la sangre, sino la que le otorga el reconocimiento de su personalidad jurídica [...] La persona como miembro del Estado de derecho, es el individuo en que se ha negado la universalidad concreta del espíritu familiar para hacer valer la universalidad abstracta de la igualdad ante la ley» (Marrades, J., 2001:269).

Ninguna de esta particularidad puede vivir fuera de la unidad, como decíamos al principio. Ahí está la racionalidad del conflicto trágico.

El orden moral, cualesquiera que sean las motivaciones del héroe, tiene la última palabra: «El orden moral del mundo, amenazado por la intervención

parcial del héroe trágico en el conflicto de valores iguales, se restablece a través de la justicia eterna cuando el héroe sucumbe» (Hegel, G. W. F., 1973:377). La cuestión es, para Hegel, según intentamos vislumbrar de su teoría, la esencia de la tragedia reside en dos momentos importantes: por un lado, en el conflicto de substancias; y por el otro, en la resolución del conflicto: y esto sucede cuando las limitaciones y la relatividad de los principios conflictivos se reafirman y se restablece la armonía aún a costa de una catástrofe.

Por ahí anda la lección que ofrece la tragedia en cuanto contenido. Y, como hemos visto, Hegel se toma muy en serio la tragedia, y de la misma extrae buenos réditos filosóficos. Una demostración de su alta consideración del arte. Porque si, como Platón, Hegel cree que el arte es apariencia, ahora esa apariencia es real. Es la manifestación sensible, perceptible de aquello que los hombres, los pueblos, las civilizaciones han concebido gracias a su espíritu y expresado gracias a la creación de obras de arte concretas.

Tal vez por ello diga Hegel en la *Introducción a su Estética* que si queremos asignarle al arte un propósito final, sólo puede ser el de revelar la verdad, de representar de forma concreta y figurada todo cuanto se agita en el alma humana. Un modo de entender la actividad creativa, como la de la tragedia, que puede quedar evidente en las siguientes palabras del propio Hegel: «El arte como medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes del espíritu» (1995:12).

Se le exige al arte, pues, desde esta visión, la diferenciación de otras actividades, ya que debe de llegar al sentimiento, pero no por ello se busca algo divergente del pensamiento, es decir, se busca la verdad. Lo que ocurre es que, según Hegel, se necesita el grado de adecuación de la expresión al contenido.

Hegel ve la relevancia en la historia del arte no sólo por la exigencia de belleza sino también por el influjo que se le reconoce en cada momento, un influjo que reside en la raíz práctica de la racionalidad humana, congénere de la raíz ética en lo estético, tanto desde el punto de vista histórico como cultural. «Las obras de arte, al dirigirse también a la inteligencia, deben ser juzgadas desde el punto de vista del espíritu, y no desde los sentidos. Los intereses del arte son casi los mismos que los de la inteligencia» (1997:79).

Por tanto, y sin salirnos de la tragedia, la práctica artística es fundamental por su capacidad de reflejar conflictos humanos de forma imaginaria. En consecuencia, ese conflicto incruento que es competente de realizar el artista a partir de conflictos reales, es su principal arma como “acción”. Las pasiones

pierden fuerza al convertirse en objetos representados, y ayudan a vivificar y reforzar la voluntad moral. «Según este punto de vista, se puede decir que el arte es liberador» (Hegel, G. W. F., 1997:52).

He aquí la importancia sin par que tiene la tragedia, como obra de arte, ya que actúa, desde la profundidad, removiendo todos los sentimientos que proceden en el alma humana, e integrando en nuestra experiencia lo que ocurre en las regiones íntimas del hombre. Podríamos señalar de forma más común que el arte es capaz de poner el conflicto humano en un escenario ficticio, un escenario que sirve para comprender a través de dicha ficción. Hegel percibe, por tanto, una convicción de arte a modo de tensión, donde la imaginación creativa se preocupa del reflejo de los conflictos latentes. Y cuando mejor se logran expresar estos menesteres, mayor grado de *artisticidad* se consigue, como en el teatro griego, modelo, según Hegel, del equilibrio entre forma y contenido. En él es donde hay que encontrar la realización histórica del ideal clásico.

En conclusión, Hegel da una gran importancia al arte como factor de cultura y formación, y la experiencia del arte no debe cifrarse ya en la identificación con la obra según el placer y el gusto, sino en la identificación “crítica”, propia de la reflexión. Ninguna obra de arte existe sin una conexión con el sentido, ya que mediante ella se está hablando (artísticamente) de la verdad de la existencia. Por ello, el arte, para Hegel, tiene que ser más sublime que bello, más ético o político que estético, porque su experiencia está destinada a enriquecer la cultura. Al fin y al cabo, hablar del mundo es proponer un mundo, podríamos decir, sin salirnos de Hegel.

2.5.- Nietzsche: en busca que la tragedia perdida y una nueva educación

A simple vista, parece que la teoría sobre la tragedia planteada por Nietzsche se aleja de nuestro tema, esto es, la relación de dicha tragedia con la educación democrática. Sin embargo, es preciso indagar este pensamiento no ya por su tremenda importancia en el ámbito filosófico (precisamente la tragedia es el motor de su filosofía) sino también porque, finalmente, llegaremos a unas conclusiones que tienen que ver con un modelo de educación.

El nacimiento de la tragedia es una obra clave de Nietzsche para entender este tema, pero también lo son otras, como *El ocaso de los ídolos*, *Ecce Homo*, *La gaya ciencia*, o los escritos póstumos, donde en todo ellos la tragedia aparece como una idea básica para comprender su filosofía. Ya el propio autor, en su

ensayo de autocrítica, capítulo previo y escrito con posterioridad a *El nacimiento de la tragedia*, nos propone una pregunta básica: ¿por qué los griegos tuvieron necesidad de la tragedia? Una cuestión que llega también al concepto de arte, ¿cuál es la razón del arte griego?

Su propia respuesta tiene que ver con el contenido trágico en cuanto reconocimiento del sufrimiento como motor creador y vital. Nietzsche, en estas primeras páginas, nos adelanta que hay un pesimismo de los fuertes, una inclinación intelectual a la dureza, al horror, al mal, a la incertidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud del exceso de vida. Y es desde dicha elucubración desde donde surge su principal tesis, la que habla del socratismo de la moral, de esa dialéctica, de esa suficiencia y seguridad del hombre teórico que provocaron la muerte de la tragedia.

Para Nietzsche, el punto fundamental de la tragedia es la medida de subjetividad del griego frente al dolor, su grado de sensibilidad, su deseo de belleza siempre creciente, su deseo de fiesta, en definitiva. Pero una fiesta hecha de tristeza, de miseria, de melancolía, de dolor (1975:13). Por contra, el cristianismo fue, desde su origen, disgusto de la vida, un solapamiento bajo la máscara de la otra vida, “una vida mejor”. Frente a éste, Nietzsche alaba el espíritu dionisiaco que es todo menos abdicación, resignación.

El arte salva, se reencuentra con la vida. La tragedia ayuda al soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida. El griego dionisiaco, de donde nace la tragedia, quiere la verdad y la Naturaleza en toda su fuerza. Siervo del dios Dionisos, habla con la naturaleza, en éxtasis, en oráculos y en máximas; en cuanto es “el que comparte el sufrimiento”, es al mismo tiempo el “que sabe”, el que, desde el fondo del alma del mundo, “anuncia y proclama la verdad” (1975:59).

Pero si primeramente el arte es exaltación dionisiaca, después se llega a un estado apolíneo, y el mundo real se cubre con un velo, surge de nuevo, más inteligible, más perceptible; y «Dionisos ya no se expresa por fuerzas ocultas, sino como héroe épico» (1975:61).

Dionisos, con su espíritu instintivo, primitivo y natural, y Apolo, con su espíritu claro, que crea el artificio, son las dos columnas de la tragedia griega.

Por lo que decíamos en su momento de la *hamartía*, para Nietzsche, el héroe alcanza el más alto grado de actividad, noble y generoso, destinado, a pesar de su sabiduría, al error, pero no al pecado, porque el hombre noble y

generoso no peca. He ahí la doble fuente de la tragedia, lo dionisiaco y lo apolíneo. Un arte que se encarna más con la tragedia de los orígenes que con la desarrollada, la que hizo triunfar a Apolo, el dios de la apariencia (las formas) frente a Dionisos (la vida). Por ello la música es el grado sumo del arte, ya que no necesita de ninguna imagen para manifestarse, y menos de las engañosas palabras. De ahí su obsesión filosófica y filológica por buscar su genealogía.

Así, la definición de lo trágico en Nietzsche se funda en la interpretación que le merece la tragedia ática, concebida como el punto de conciliación de dos principios que en la historia precedente del arte griego se habían combatido incesantemente, esto es, concebida como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Nietzsche está persuadido de que nunca hasta Eurípides dejó Dionisos de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega (Prometeo, Edipo, etc.), eran tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dionisos.

Ello tiene que ver con que el héroe trágico es aquel dios que experimenta los sufrimientos de la individuación. En cierta manera, Nietzsche habla del diálogo dramático como objetivación de un estado dionisiaco.

Esta última interpretación tiene que ver con una férrea crítica de las teorías socrática y platónica, que Nietzsche considera decadentes, y una reivindicación de los aspectos más sombríos de la existencia, de esas facetas irracionales que todo principio de ordenación política tiende a reprimir.

La cultura trágica propone una sabiduría instintiva diferente a la del hombre teórico, que, según Nietzsche, no se atreve a aventurarse en el terrible torrente del hielo de la existencia: se aterra ante la natural crueldad de la cosas.

Como sigue diciendo en *El nacimiento de la tragedia*, «en medio de la exuberancia de vida, de sufrimiento, de goce, plena de un éxtasis sublime, la tragedia escucha un canto lejano y melancólico: habla de la causas generadoras del ser, que llama ilusión, voluntad, dolor» (1975:121).

La música confiere al mito trágico un alcance metafísico. Por lo que señalábamos en el anterior capítulo sobre la recepción, para Nietzsche,

«por el efecto de la música, el espectador de la tragedia se ve invadido de este seguro presentimiento de una dicha suprema [...], de suerte cree oír la voz más secreta de las cosas que, desde el fondo del abismo, le habla ininteligiblemente» (1975:124).

Mito trágico, dirá después Nietzsche, y héroe trágico no son más que símbolos de los hechos más universales, de los fenómenos más generales que únicamente puede expresar la música.

El mito trágico, por tanto, debe ser entendido como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca con ayuda de los medios artísticos apolíneos. Sin el mito, toda sociedad está desposeída de su fuerza natural, sabia y creadora, y «nuestra cultura ha ocultado la fuerza primordial, soberbia, fundamentalmente sana» (1975:135).

Nietzsche reivindica la “emoción trágica” y subraya: «Después de Aristóteles, nunca se ha dado una explicación del efecto producido por lo trágico que suponga un estado de alma artística, una percepción estética de los oyentes» (1975:131). Posteriormente opina, sobre la *catarsis* aristotélica, que los filósofos no saben a punto fijo si deben catalogarla entre los fenómenos médicos y los fenómenos morales. De este debate, que ya abrimos en el capítulo dedicado a Aristóteles, Nietzsche llega a una conclusión: el más alto patetismo puede no ser más que un juego estético; lo que nos autoriza para pensar que solamente ahora es legítimo tratar de describir el fenómeno primordial de lo trágico con algunas probabilidades de éxito. Esto es, dejar de hablar de esferas extraestéticas, “patológicas-morales”.

Si a esto le agregamos las consecuencias de los tres preceptos socráticos: «la virtud es la sabiduría», «no se peca más que por ignorancia» y «el hombre virtuoso es el hombre feliz» tendremos ya dispuesto el panorama descrito por Nietzsche. Porque estos tres principios del optimismo son la muerte de la tragedia. Hacer caso a los mismos representa transformar al héroe en un ser dialéctico, todo lo contrario a sus orígenes.

Subraya, rubrica y apuntala Nietzsche que fue Sócrates el principal traidor de la tragedia con su propulsión del concepto, del procedimiento racional que desfiguró la diáfana tragedia nacida de la embriaguez y del ensueño. Y a causa de esto desdeña a su aliado, a Eurípides, cuyas obras rompen, según él, con la tragedia original, porque éstas rechazan los elementos dionisiacos originarios ya que hacen entrar en escena al hombre de la vida cotidiana. Además de regirse por una máxima: «todo debe ser consciente para ser bello».

De todos modos, en algún instante de *El nacimiento de la tragedia*, además de contrarrestar este pensamiento, se percibe algún intento de complementar, como cuando se señala: «quizá hay un límite de la sabiduría donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlato, un suplemento obligatorio

de la ciencia» (1975:89). En realidad Nietzsche, como veremos a continuación, está buscando otro modo de conocer, que denomina trágico, y para ello precisa más del arte («como remedio al conocimiento») que de la ciencia optimista, antagonista de la concepción trágica del hombre. En sí, una sabiduría más profunda que la que le es posible al poeta alcanzar por medio de las palabras y las ideas. En efecto, frente al ideal del “hombre teórico” Nietzsche propone la sabiduría instintiva.

En definitiva, para Nietzsche, sin el mito la cultura está desposeída de su fuerza natural, sabia y creadora. Por ello critica la cultura que le tocó vivir, porque había ocultado la fuerza primordial, soberbia, «fundamentalmente sana».

2.5.1.- Planteamiento estético

Para comprender mejor *El nacimiento de la tragedia* habría que recurrir a algunos aspectos generales de la concepción estética nietzscheana.

Lo primero que debemos observar es que Nietzsche entiende el arte como la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida estética. Hablar del mundo o de la realidad es, para Nietzsche, hablar de estética, pues la actividad de lo existente es descrita por el filósofo como una actividad estética. En realidad le da a la naturaleza misma un carácter estético. Éste es el presupuesto para llegar a la deducción de que la acción del hombre es una imitación de la naturaleza. Porque Nietzsche no contrapone la apariencia a la realidad, sino que toma la apariencia como realidad. Es evidente que distingue campos de acción como conocer, obrar moralmente, etc., pero en el fondo son, para él, actividades estéticas, porque, en último término, son un proceso de creación, y ello aunque mantengan una relación distinta con la propia creación.

El mundo, para Nietzsche, no tiene estructura organizada, es caos, sin leyes, sin razón, absurdo, sin causas. Es un agitado devenir donde surgen y desaparecen sin tregua las apariencias. Por tanto, si la actividad del mundo es estética, sólo como fenómeno estético puede ser éste justificado. He ahí la clave de la visión dionisiaca del mundo frente a la tradición intelectual.

Nietzsche, nos recuerda Agustín Izquierdo, invierte la filosofía platónica para exponer el orden adecuado del proceso de creación que quedaba imposibilitado a pensar que lo racional era la base del mundo y del hombre y que la acción debía ser algo consciente que tomaba como modelo la forma

preexistente (1999:12). Un pensamiento semejante impide la actividad artística del mundo del hombre, pues enseña una relación contraria del proceder de creación, al poner la idea en su base. El mundo, en esta concepción metafísica, es arte en el primer Nietzsche, y en el último, esta fuerza artística la llamará voluntad de poder, y con ello dará mayor claridad y precisión a la imagen trágica del mundo.

El mundo, en tanto que voluntad y apariencia, desde la perspectiva de la voluntad de poder, no es una única voluntad que proyecta sin cesar imágenes, sino una pluralidad de fuerzas y voluntades, cuya tendencia es también la representación, la apariencia.

La relación de estas fuerzas produce, para Nietzsche, diversas interpretaciones o perspectivas del mundo. Así, las pulsiones de nuestro cuerpo son las que interpretan el mundo. Por tanto la creación artística se concibe como interpretación, que es la exteriorización de los afectos como voluntad de poder.

Para Nietzsche, como afirma en *Así habló Zaratustra*, el mundo no tiene ningún sentido fuera de la interpretación, ya que, según sus propias palabras,

«los valores sólo los puso el hombre en las cosas [...] En verdad, los hombres se han dado a sí mismos todo su bien y todo su mal. En verdad, no lo tomaron de otra parte, no los encontraron, éstos no cayeron sobre ellos como una voz del cielo. Para conservarse, el hombre empezó implantando valores en las cosas –¡él fue el primero en crear un sentido a las cosas, un sentido humano! Por ello se llama “hombre”, es decir: el que realiza valoraciones. Valorar es crear...» (1980:96).

Y el arte es creación, lo que espolea y viabiliza la vida.

Ante la capacidad de metamorfosis de la vida, la manera más apropiada de expresarse artísticamente es mediante la embriaguez, es decir, la ausencia de forma y de límite, que de una manera paradójica, ya que cuanto mayor intensidad posee, cuanto mayor es la ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir figuración.

Nietzsche presta atención a cómo los griegos, según él, llegan a la verdadera esencia de las cosas y esto se hace al toparse con el horror de la existencia, pero a través del arte. Por ejemplo, en la tragedia, la náusea se transforma en estimulante para seguir viviendo.

Si el hombre destruye los engaños y las ficciones se opone a la realidad, al carácter problemático y doloroso de la vida. De esta verdad trágica, de este conocimiento trágico, sólo nos puede salvar el arte; sólo la experiencia estética

nos puede devolver la posibilidad de permanecer en la vida, en la afirmación de la vida.

2.5.2.- El arte como estímulo de la vida

El gran estimulante de la vida es el arte. El conocimiento, en cambio, al instaurar una realidad y una verdad, va en contra de la tendencia fundamental de la vida, que es un impulso hacia dicha vida. El conocimiento niega la capacidad fundamental del hombre de crear metáforas.

He ahí la base de la teoría cognoscitiva de Nietzsche, el mundo es una obra de arte que se autocrea en cada instante, y, por tanto, sólo consigue justificación si se entra en su propio juego, en un juego que carece de reglas como el mundo.

El mundo no se justifica con razones exteriores a él, y el proceso artístico o juego tampoco se justifica, se hace de un modo totalmente autónomo y sin ningún tipo de presupuesto o plan moral o racional. Su sentido sólo es posible a través del acto creador, que no es otra cosa, para Nietzsche, que la proyección de las apariencias. El acto de creación es el que proporciona el sentido y el valor, con lo que el poder de una mentira es la única fuerza capaz de afirmar la vida.

La naturaleza se comporta como el artista. El hombre, a su vez, copia esa actividad de la naturaleza, en su principal capacidad de *fabular*. El hombre es fundamentalmente creador de ficciones. Los defensores de la lógica, en cambio, olvidan que el hombre es un artista.

Ahora ya podemos comprender con mayor claridad qué representan en Nietzsche las figuras de Apolo y Dionisos. En el acto de creación intervienen dos divinidades, que son dos potencias de la naturaleza. Así, como señala Izquierdo,

«con Apolo y Dionisos quiere Nietzsche expresar más o menos la antítesis de voluntad y fenómeno, ser y apariencia, “realidad embriagada” y “mundo de la apariencia”. Estos dos nombres designan las tendencias existentes en la naturaleza, que son de carácter opuesto, pues una tiende a la forma, la apariencia, y la otra, hacia la ausencia de forma, de límites, lo indeterminado» (1999:23).

El mundo de los sueños es el mundo de la medida, la forma, la armonía, la belleza, lo ilimitado; el de la embriaguez es lo caótico, lo ilimitado. Uno es la armonía; otro, lo contradictorio.

La tragedia ática es al mismo tiempo dionisiaca y apolínea; pero, como recalca Izquierdo, ambos son estados de embriaguez, y lo son en la medida en que son estados artísticos y todo arte procede de la embriaguez. La idea de la embriaguez como fuerza creadora está presente a lo largo de toda la obra de Nietzsche. Esto es, de una intensificación de los afectos que desemboca en una transfiguración parcial, como en el estado apolíneo, o en una transfiguración de todos los afectos, en el artista dionisiaco.

Todo esto quiere decir que para que haya una actividad y una visión estética, es indispensable una condición fisiológica, la embriaguez. Parece, pues, que sin la excitabilidad intensificada no se puede producir arte.

Nietzsche parece querer decirnos que si por un lado la excitabilidad debe de convertirse en apariencia, por el otro el fundamento de todo arte es la música, la manifestación menos figurativa y que nunca deja de ser un arte de la apariencia. La música es el reflejo más inmediato del estado de embriaguez de los afectos, madre de todas las artes que tiene su origen dionisiaco, y es una esfera simbólica para la capacidad infinita de interpretación. Por ello le da Nietzsche tanta importancia en *El nacimiento de la tragedia*.

Desde este punto de vista descubrimos que todo resultado de la mezcla de lo dionisiaco y lo apolíneo debe conllevar una fuerza, una gran intensidad de fuerza, algo imprescindible para lo que Nietzsche llama gran estilo. La fuerza artística es una fuerza vital, orgánica, sólo en la creación hay libertad.

Esa gran creación, esa libertad, fue, para Nietzsche, destruida con la moral y el conocimiento, ya que ambos contradicen el proceder artístico. De ahí la muerte de la tragedia, ya que ésta dejó de concebirse a partir de la música y sus símbolos dejaron de partir de un estado de embriaguez. Eurípides, uno de los culpables de dicha muerte, como ya dijimos, creyó que el intelecto era un estado estético, y que la acción y la trama no eran el resultado de un largo proceso de visualización creciente, sino de un plan minuciosamente trazado.

Esa forma de componer tragedias se opone a creación artística, y es lo que Nietzsche llama "socratismo estético", el que señala, como dice en *El nacimiento de la tragedia*, «todo ha de ser consciente para ser bello» (1975:12).

Es desde estas disyuntivas desde donde el arte dionisiaco se contrapone al arte socrático, ya que este último está negando al propio arte al invertir el proceso artístico original, al acogerse a un modo consciente de crear.

De ahí se llega a lo que Nietzsche denomina “gran estilo”, un producto del sentimiento de poder, frente al arte socrático, que lo es de la debilidad.

Al fin y al cabo, por recuperar el tema del origen de la tragedia, para Nietzsche, el arte dramático nace de la conjunción de lo dionisiaco y lo apolíneo, de una embriaguez que termina convirtiéndose en apariencia. La tragedia brota del coro trágico, que es una imitación y no una superposición del fenómeno natural. Esto es, el sátiro, un hombre que ha difuminado todo límite y participa en la fuerza máxima de la naturaleza, llegando a impulsar una capacidad plena de simbolización. En última instancia, el coro trágico es un reflejo del hombre dionisiaco, y tiene su arranque en la música, una prolongación de la excitación dionisiaca.

2.5.3.- la vida como obra de arte.

Una vez planteadas las principales cuestiones relativas al libro *El nacimiento de la tragedia*, y a la percepción estética de Nietzsche, vemos necesario seguir indagando en el fenómeno de la relación del arte con el conocimiento porque a través de él nos conducirá al tema de la educación unido a la tragedia, como manifestación artística, que tanto buscamos en el trabajo y que en este apartado también es su fin último.

Para ello recogemos la interesante tesis de Jesús Conill expuesta en su obra *El poder de la mentira* (1997).

Es importante, en primer lugar, apuntar una afirmación básica del señalado libro, al recalcar que la radicalización nietzscheana es una transformación de la *crítica de la razón pura* en una *crítica de la razón impura*, es decir, «en descubrir que en la razón humana no hay sólo elementos lógicos, sino también *corporales, lingüísticos, perspectivistas y afectivos*, que no son “lo otro” de la razón, sino compuestos de la razón» (1997: 26).

Esto es importante subrayarlo porque esta teoría rompe con la visión tradicional de considerar a Nietzsche como un antirracionalista. Pero, ¿cómo podemos considerar antirracionalista a quien nos ha llenado de razones para construir un pensamiento y arte modernos? ¿No será mejor darse cuenta de que un autor tiende a radicalizar su postura para contrarrestar el dominio de otra?

Por lo menos así lo vemos después de comprender el planteamiento de Conill en cuanto a que Nietzsche no sólo atacó al Dios cristiano, sino, principalmente, su papel fundamentador; no se puso al otro lado de la razón, o del concepto de educación, para nuestro caso, sino, al contrario, abrió horizontes.

Nietzsche, como señala Conill, con su “antirracionalismo”, supone en realidad un modo de entender la razón que se contrapone a la primacía de la lógica y la metodología, desde los otros fenómenos olvidados, como el cuerpo y el lenguaje. Y ello partiendo, en vez de la certeza, de la mentira, o dicho de otro modo, desde el perspectivismo, ya que más que verdades tenemos perspectivas que hay que elegir, por lo que a Nietzsche no se le puede considerar un relativista. Lo mismo ocurre con las tragedias, desde nuestro planteamiento: el espectador tiene que elegir sobre perspectivas en conflicto.

Puntos estos últimos que también nos sirven de guía para nuestra senda, ya que a partir de esta tesis, de esta interpretación, podemos comprender con claridad la capacidad de *creación artística* desarrollada por Nietzsche, el descubrimiento del impulso artístico que está en el fondo de todas las creaciones, y que tiene una función primordial y organizativa en la formación del concepto, y no sólo, como decíamos antes, se mantiene en un mundo sin límites, e irracional.

La «nueva determinación de la verdad», subraya Conill, está ligada a la peculiar concepción de la razón: «la gran razón del cuerpo» (1997:66).

Nietzsche rehabilita lo que parecía “lo otro de la razón”, como el cuerpo, los sentidos, la fantasía, desde cuyas interpretaciones perspectivitas anuncian nuevos horizontes de sentido. Porque las perspectivas son inevitables e indispensables. Una existencia sin interpretación se convierte en un absurdo, en un sinsentido. Nietzsche, según la observación de Conill, propulsa un nuevo modo de pensar, de vivir, en virtud de una ampliación *dionisiaca* de la razón. Este punto es fundamental en la teoría de Conill, ya que para él

«el contragolpe de Nietzsche con respecto al giro copernicano consiste en una *ampliación experiencial* de la *razón pura* de Kant a partir de la imaginación poética y la perspectiva como creación, que está enraizada en el cuerpo y su vitalidad dionisiaca, y que nos abre a una peculiar hermenéutica del sentido (y valor) de la vida libre» (1997:87).

Hay, pues, en Nietzsche, una primacía de la acción de poetizar a pensar, o más bien abunda en un pensamiento enraizado en el poetizar, que es su origen,

y cuyo elemento es la apariencia y no la verdad. En realidad realiza una transposición de lo dionisiaco a un *pathos* de sabiduría trágica. O como el propio Nietzsche señala en *El nacimiento de la tragedia*, emerge una nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, que, para ser soportable, necesita del arte como protección y remedio. La filosofía del cuerpo frente a las hegemónicas filosofías de la conciencia y el lenguaje, lo cual conlleva, según Conill, una transvaloración del valor de la moral y una nueva interpretación inmoral: *dionisiaca*. Una transvaloración cuya primera versión se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*.

En el cuerpo se encuentran las fuerzas de la vida, lo que le lleva a vislumbrar que hay una actividad inteligente antes de los procesos lógicos (conceptuales y judicativos) y racionales, un acontecer interno –como dice Conill– que tiene un carácter volitivo, factitivo, impulsivo y orgánico.

Desde dicho pensamiento vuelve a parecer lo que señalábamos como voluntad de poder, ya que esta hermenéutica de la vida desvela la óptica de la autosuperación en virtud del interés vital, la voluntad de poder, esto es, decir sí a la vida en todos los registros, incluido el sufrimiento. Ahora comprendemos mejor que, según Nietzsche, no debe esconderse el sufrimiento a la hora de orientarse en la vida, porque forma parte de la sabiduría de la vida y de la afirmación dionisiaca –trágica– de la existencia.

Es la experiencia agonal de la vida, y la vida es lucha, dolor, placer, derrota, victoria, fuerza, fuertes y débiles. La vida también precisa de una dinámica de superación, pues lo que justifica al hombre es “su realidad”, no el hombre ideal, sino el hombre real forjado en y por la experiencia más profunda.

La radical profundización de la experiencia empuja a Nietzsche hacia una mística *agonal de la vida*, que es la que expresa, según Conill, el símbolo trágico de Dionisos: una “voluntad de vida” que arranca del instinto más profundo de la vida. El abismo y el enigma nos abre a la experiencia vital, y así, «la animalidad humana se incorpora en el proceso intelectual y en todos los ámbitos de la vida» (1997:145).

En suma, como señala Conill,

«la hermenéutica genealógica ha puesto de manifiesto una racionalidad a partir del cuerpo, que tiene la virtualidad de incorporar las interpretaciones, las valoraciones, el sufrimiento y la realidad, en una experiencia agonal de la vida» (1997:158).

Nietzsche adopta, pues, un modelo diferente al moderno: recurre a la cultura “agonal”, aristocrática y heroica, frente a las ideas burguesas y socialistas.

Esta forma de entender la vida tiene que ver con el aspecto educativo que buscamos en el presente trabajo. Porque dicha forma de entender la vida proviene de la cultura antigua, donde quedaba evidente el sentido de la lucha (*agón*) y de la disputa (*éris*), es decir, el sentido de la competición, por el cual se genera y crece el nivel cultural.

Por ello Nietzsche, en su concepto de tragedia, aporta en el campo de la educación su pensamiento, por el cual las ideas que rigen el modo de vida no son la seguridad ni el bienestar, ya que cuenta con otro ideal de vida y de humanidad: “el del crecimiento” (Conill, J., 1997:176).

En concreto, Nietzsche critica a las instituciones modernas, pero también nos sirve para vislumbrar los valores de la tragedia en este sentido. La tragedia original, se entiende.

2.5.4.- Nueva *paideía*

Lo importante, para nosotros, es su crítica al Estado, y sus formas democráticas, especialmente porque lo que detecta Nietzsche en las ideas modernas es un “plebeyismo” y una despersonalización, que destruyen las fuentes de energía vital en función de la nivelación, la igualación, la seguridad y el bienestar. De ahí que, como afirma Conill, Nietzsche nos lleva a otra educación del hombre. Una nueva *paideía* que debiera criar a los hombres como futuros señores de la tierra, como una aristocracia, una clase superior de hombres.

La nueva *paideía* –ligada a la fisiología– que tiene la virtualidad de ofrecer una formación y educación del hombre, que va recuperando el “centro de gravedad” y, por tanto, educa para la afirmación de la vida. Esta *paideía* debiera reconciliar conciliar naturaleza y cultura. En realidad se habla de la no domesticación, de una cultura de la salud. Con esta *paideía*, dice Conill, Nietzsche llena el vacío provocado por la “muerte de Dios” y el nihilismo pasivo (1997:192).

Frente a reproducir un tipo mediocre de hombre, Nietzsche propone un “hombre-excepción”. ¿Cómo? Invertiendo el proceso fisiológico degenerativo

que ha seguido la lógica moderna de la democratización; es decir, la transvaloración de los valores cristianos heredados por la modernidad.

Al final de esa educación llegaría el superhombre, que, como subraya Conill, «es una metáfora para expresar que no están definitivamente obturadas para los individuos las posibilidades del ser humano» (1997:193). El superhombre adquiere así un *sentido redentor* desde la realidad misma, e instaura un modo de existencia dionisiaca con un plus de *sentido vital*, sentido de la realidad terrena, capaz de redimir el sufrimiento mediante la creación.

Nietzsche, pues, rememorando la tragedia propone una nueva perspectiva moral, un hacer de la vida una obra de arte. De ahí que educar y cultivar sirva para que la vida tome la forma individual y se fortalezca la individualidad como *unicidad*.

La recuperación de la tragedia nos abre a una forma dionisiaca de entender la razón, alejada de la científica y técnica

Esta nueva forma de Nietzsche de entender la *paideía* alumbra de alguna manera un modo de recepción, porque aunque hable mucho del creador, no se olvida del receptor. Y se muestra crítico hacia la teoría aristotélica a la que llama “gran error” al creer reconocer en dos afectos deprimentes, en el horror y la piedad, los afectos trágicos. De ese modo, según Nietzsche⁶, algo que provoca el temor y la compasión sería nocivo para la salud porque desorganiza, debilita, desanima. Por ahí va, según Nietzsche también la interpretación de Schopenhauer, quien entendía la tragedia como resignación, renuncia a la felicidad, a la voluntad de vivir, es decir, la propia negación del arte. Por el contrario, la tragedia es un *tónico*, aumenta la fuerza, enciende el placer. Por ello todo arte ejerce una sugestión en los músculos y sentidos que, originariamente, en los hombres artísticos ingenuos son activos.

Considérese, pues, que, para Nietzsche, el sentimiento *trágico* no fue comprendido ni por Aristóteles ni, especialmente, por los pesimistas. Porque la tragedia dice “sí” a la vida,

«incluso a los problemas más extraños y difíciles, a la voluntad de vivir que disfruta de su propia inagotabilidad en el sacrificio de sus tipos superiores, a eso lo llamé dionisiaco, lo entendí como el auténtico puente hacia una psicología del poeta trágico. No para liberarse del horror y la piedad⁷ y purgar un afecto peligrosos mediante una descarga vehemente del mismo, éste era el

⁶ Ideas extraídas de un escrito póstumo (Primavera de 1888) recogidas en el libro *Estética y teoría de las artes* (1999), pág. 229.

⁷ Respetamos esta traducción, aunque como ya dejamos claro preferimos la de temor y compasión.

camino de Aristóteles: en otro caso, disfrutar del eterno placer de la creación y el devenir más allá del horror y la piedad, tener por debajo de sí su horror, su piedad...»⁸

Ya en su obra *El drama musical griego* subraya de la necesidad de retornar a Grecia, a ver espectáculos bárbaros y extraños para el mundo moderno, haciendo hincapié en el estado de ánimo festivo. Nietzsche compara esta experiencia con la de su tiempo, llegando a las siguientes conclusiones:

«Lo que empujaba a ir al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos, y de su propia mezquindad. El griego huía de la disipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle, en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al recogimiento» (2005:211).

Cuando Nietzsche habla de más atrás, de los primeros comienzos del drama, de las muchedumbres excitadas y disfrazadas, de las fuerzas vitales, de la desmesura, no se está refiriendo, como dijimos, a que alguien se disface y quiera producir un engaño a otros, sino a que el hombre alcanza un estar fuera de sí, creándose a sí mismo transformado y hechizado. Un dejarse emocionar que alcanza después al espectador de la tragedia. Espectador de un arte que nada tiene que ver con los estetas, o los que se ufanan de serlo, ya que éstos no saben decirnos nada de este retorno al hogar original, de la alianza fraterna de las dos divinidades artísticas.

En realidad Nietzsche tiene claro que la tragedia es un acto religioso de todo el pueblo, es decir, de toda una comunidad de ciudadanos; cuenta entonces con una gran masa de espectadores, y esto hace que el alejamiento entre lo representado y el espectador sea mucho mayor que entre nosotros.

No obstante, Nietzsche se refiere al espectador griego como el único de exquisito gusto artístico. Gusto que le llega por un exceso de fuerza corporal que derrama un mundo de imágenes (el fondo creador es el dolor primordial dionisiaco), y la embriaguez hace que la percepción de la belleza excite la sensualidad. El artista, como fabulador, inventa ficciones que prestan la belleza a las cosas, por ello, los juicios estéticos dependen del hombre, ya que crear una

⁸ Texto póstumo, octubre-primavera de 1888, recogido en el libro *Estética y teoría de las artes* (1999), pág. 131.

obra es la capacidad de producir belleza. Tema interesante, pero que dejamos para otro momento en aras a la linealidad de nuestro trabajo.

La alegría metafísica en lo trágico es una traducción, al lenguaje de la imagen, de la sabiduría dionisiaca, inconsciente e instintiva: el héroe, la manifestación suprema de la voluntad, es negado para placer nuestro de la tragedia, y así «triunfa la belleza sobre el sufrimiento inherente a la vida, se suprime el dolor en cierto sentido de los trazos de la naturaleza» (1975:17).

El arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia; sólo que tenemos que buscar ese placer no en los fenómenos, sino detrás de ellos. Por ello el mito trágico tiene que convencernos de que incluso lo feo y lo desarmónico son un juego artístico. La excitación dionisiaca tiene, pues, el poder de comunicar a la masa ese don artístico, «de verse rodeada de semejante multitud de espíritus con los que es consciente de ser uno interiormente» (1975:8).

Con respecto al receptor, el arte tiene un objetivo, el de la excitabilidad de los sentidos. Este fin último del arte es diferente en el artista que en el que percibe una obra; en éste, el punto culminante de excitabilidad se encuentra en la recepción, en el primero, en la donación. Cuanto más fuerte es este antagonismo, más perfección puede dar el artista y más plenitud puede recibir el espectador. Nietzsche está claramente en contra del espectador de su época, como hemos visto en la anterior cita, al considerar que el público de su época que sólo asiste a los espectáculos de una angustiada huída del aburrimiento, con la simple voluntad de liberarse de su propia mezquindad.

El antídoto a esto se encuentra también expresado en *El nacimiento de la tragedia*:

«El verdadero espectador [...] debe tener siempre plena conciencia de que lo que está delante de él es una obra de arte y no una realidad empírica, mientras que el coro trágico de los griegos está necesariamente obligado a reconocer, en los personajes que están en escena, seres que existen materialmente» (1975:51).

El espectador ideal debe concebir la obra de arte estéticamente, pero sin percibir la representación como un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra, sino como un mundo dotado de realidad y verosimilitud iguales a las del Olimpo. Por eso Nietzsche rechaza el realismo en el arte, pero no la realidad representada a través de dicho arte.

Porque la esfera de la poesía no está fuera del mundo, ya que quiere ser justamente lo contrario, «la expresión sin ambages de la verdad» (1975:55), y por eso es preciso rechazar el falso atavío de esta pretendida realidad del hombre civilizado.

El hombre es una criatura que crea formas y ritmos, que vive por el placer de la invención, y todo ello precisa de una ejercitación.

Si el teatro es embriaguez, el oficio del artista consiste en excitar la sensualidad. Es la consolación metafísica que deja toda verdad trágica. El sentimiento desbordante donde el dolor actúa como estimulante dio a Nietzsche la clave del sentimiento trágico. Es decir, sí a la vida, incluidos los elementos doloroso e inaceptables, pues es la vida la que siente placer de su actividad, de su crear y su destruir, de su fuerza inagotable, del eterno placer de la creación. En una palabra: lo dionisiaco.

Tras lo dionisiaco, la tragedia ayuda al soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida.

Es hora de extraer algunas conclusiones: la obra de Nietzsche, por lo que decíamos al principio del capítulo, abunda en la superación de la perspectiva ética en una que es sólo estética. También la metafísica aparece decantada hacia lo estético, según la tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo. En consonancia con ello se halla la exigencia de explicar el mito trágico partiendo de la esfera estética.

Este abandono de las obligaciones éticas también lo ha descrito Nietzsche en el primer capítulo de *La gaya ciencia* como el proceso de una curación que tiene lugar mediante la tragedia en la medida que es arte, y aún así, en el quinto capítulo de este ensayo, el autor ve la curación estética de la enfermedad trágica permanentemente amenazada por el peligro de una *recaída* ética. Es lo que llama la “gran salud” de una libertad estética. Lo cual no quita para que Nietzsche no vea que no hay ninguna curación estética que no sea interrumpida y desplazada constantemente por recaídas éticas; siempre retornan los conflictos trágicos.

De ahí que veamos que la tragedia se revela como el lugar de dos movimientos cruzados y contradictorios: el de la experiencia ético-trágica hacia el juego estético, y viceversa. Este contrasentido nos obliga a pensar en la consideración de Nietzsche del conflicto permanente de la tragedia, y, por tanto, con un sentido agonal. Pero lo que define lo trágico no es el conflicto

entre diferentes obligaciones o exigencias éticas, sino el conflicto entre la tragedia y su otro, el juego estético de la comedia.

Pero aún hay otro motivo más profundo en todo esto, que la tragedia dionisiaca, las instituciones políticas y la sociedad, en una palabra, los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecerían ante un sentimiento irresistible que los conducía al estado de identificación primordial de la naturaleza. Vemos, pues, elementos de un planteamiento ético, pero referidos de otra manera, del mismo modo que antes hablábamos sobre los conceptos. En cierta medida, Dionisos se comporta como potencia indestructible, y ahí radicalizaría el consuelo metafísico que dispensa la tragedia.

En consecuencia, con ese nuevo modo de entender la *paideía*, Nietzsche no termina de perder el cordón umbilical con la ética –no obstante, Nietzsche señala que toda interpretación política o social es extraña a su origen puramente religioso– y con la verdad, la del griego dionisiaco que quiere esa verdad y la naturaleza con todas sus fuerzas, del mismo modo que antes decíamos que finalmente su pensamiento conlleva una manera distinta de entender el conocimiento. Porque, al fin y al cabo, el espectador vive una exaltación dionisiaca, ya que ve en escena a un dios cuyos sufrimientos son los suyos. Vive y aprende a vivir.

2.6.- Ortega y Gasset, y la idea del teatro

Nos interesa detenernos en el pensamiento de Ortega y Gasset por varios motivos. Primeramente, por su aportación al significado de la tragedia, que si bien sigue la estela nietzschiana, lo hace invocando nuevos matices, nuevos aires interpretativos. En segundo lugar, porque si decíamos al principio del trabajo que en la primera definición de tragedia aparece la palabra teatro, Ortega, justamente, ha reflexionado sobre este concepto, y sus resultados nos ayudarán, sobremanera, para entender la tragedia como eso mismo, como teatro. Pero, como todo lo que toca con su pensamiento, con su cráneo privilegiado, como diría Valle Inclán, explota en múltiples y luminosas ideas, aquí intentaremos seguir esa explosión adentrándonos en otro concepto unido al de teatro, el del “espectador”. Y, finalmente, extraeremos algunas consecuencias de su visión del arte, de su profundo sentimiento estético de la vida.

2.6.1.- La figura del héroe

Dice Ortega, en su ensayo *Biblioteca de ideas del siglo XX*, que el pensamiento y el conocimiento son una conquista, una «adquisición laboriosa, precaria y volátil» (1993, VI, 307), justamente porque nacen de una necesidad. Y por ser conquista laboriosa, precaria y volátil, no es nunca definitiva, sino que es una conquista que tiene que hacer cada hombre y en cada época. Ésa es la tragedia y la grandeza del hombre, el destino del pensamiento de tener que adquirir con esfuerzo lo que necesita saber el hombre sobre sí mismo y sobre las cosas.

Por motivos como el presente le interesa a Ortega la figura del héroe, el hombre grande, una estampa que expone en *Las meditaciones del Quijote*, y que nos acerca a una primera aproximación a su interés por la tragedia. Es en estas páginas donde llega a afirmar que las aventuras del héroe son «vahos del cerebro en fermentación, pero la voluntad de aventura es real y verdadera» (1987:106). En esa voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo, dice Ortega, sale un camino biforme en la figura del héroe que pertenece a mundos contrarios: «la querencia es real, pero lo querido es irreal» (1987:106).

Los personajes de Homero tienen la necesidad de reformar la realidad. Ésa es la necesidad de los héroes, de quienes «se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerza a hacer» (1987:106).

La voluntad de aventura es real, y de ahí surge la “originalidad práctica” del héroe: su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consuelo, y cada movimiento que hace ha necesitado de una nueva manera de gesto. Ahora bien, dirá Ortega, ante el hecho de la heroicidad –de la voluntad de aventura– cabe tomar dos posiciones:

«o nos lanzamos con él hacia el dolor, por parecernos que la vida heroica tiene “sentido”, o damos a la realidad el leve empujón que a ésta le basta para aniquilar todo heroísmo, como se aniquila un sueño sacudiendo al que duerme» (1987:107).

Son las dos opciones de la realidad; una sería lo trágico, y la otra, lo cómico.

Ya dijimos que hay un tema básico que extrae Ortega, el de la voluntad, o lo que es lo mismo, lo que lleva consigo un objetivo paradójico que empieza en la realidad y acaba en lo ideal; pues sólo se quiere lo que no es. Ahí está expresado, con una gran economía de medios, la clave de lo trágico. Por ello en una época donde la voluntad no existe, no puede interesarse por la tragedia.

Ortega, a partir de aquí, ve claro que los poetas trágicos no hablan de otra cosa que de deseos, y que las máscaras de sus héroes son pura voluntad. Desde esa perspectiva, Ortega ve en la tragedia asuntos estéticos, metafísicos y éticos. Según él, las obras trágicas son acometidas ante problemas tales como el bien y el mal, la libertad, la justificación, el orden del cosmos, como causante de todo..., y la fatalidad. O, más bien, «lo que fatalmente acontece, acontece fatalmente, porque el héroe ha dado lugar a ello» (1987:110).

Porque es esencial que el héroe elija su trágico destino. Por eso, desde la visión de una vida vegetativa parece que el héroe entra de lleno en lo ficticio. Sin embargo, Ortega piensa todo lo contrario, ya que, para él, el dolor nace porque el héroe se resiste a llevar esa vida vegetativa, y su “querer” es el que finalmente creará un nuevo ámbito de realidades. Una acción que no ve quien se conforma en vivir para la simple necesidad natural, para quien se contenta con lo que es.

Para entrar en el impulso trágico no nos podemos quedar a ras de tierra –tal vez por ello Valle Inclán decía que a los héroes de la tragedia se les veía desde abajo, y no de igual a igual como a los personajes de la comedia o a los del drama burgués–, hemos de ponernos en la cima más alta de la historia.

No de otro modo supone, para Ortega, la tragedia, en nuestro ánimo, una predisposición a los grandes actos. Por ello hay que despertar el heroísmo atrofiado que existe en nosotros. El héroe es capaz de vivir una tensión formidable y todo en torno a él se abre a una superior dignidad. Y es en la pretensión de que el héroe rompa con la realidad a partir de una idea, por la que surge la venganza del realismo y la comedia. Dice concretamente Ortega:

«Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico» (1987:113).

Así, pues, de querer ser a creer que se es ya, es lo que nos da la distancia entre lo trágico a lo cómico.

Pero, lo que nos importa aquí, finalmente, es determinar la relación de lo que Ortega denomina en *La rebelión de las masas* (1994b) “proyecto vital”, y su relación con el héroe, cuyo cometido sería, desde esta perspectiva, un autoimponerse exigencias morales para servir a una causa. O, como señala J. Conill en su percepción de la figura heroica que sirve de modelo moral a Ortega:

«El héroe, según Ortega, es aquél que quiere ser él mismo, aquél que quiere llevar a cumplimiento el supremo imperativo de la ética, el lema de Píndaro “llega a ser el que eres”, aquél que por un acto real de su voluntad quiere poner en marcha el proceso que conduce a la propia perfección de su realidad vital» (2003:95).

2.6.2.- Las fuentes de la tragedia

Hemos apuntado que el realismo se venga de la tragedia. Así es, para Ortega, ya que el realismo sólo quiere hablar de vivir como adaptación, ya que el realismo habla de un hombre que no es sujeto de sus actos sino que es movido por el medio en que vive, y por este motivo, somete al arte a un policía: el de la verosimilitud. Pero, se pregunta Ortega:

«¿Es que la tragedia no tiene su interna, independiente verosimilitud? ¿No hay un *vero* estético –lo bello? Ahí está, que no lo hay, según el positivismo lo bello es lo verosímil y lo verdadero sólo la física» (1987:119).

Vemos, por tanto, una respuesta a la *mimesis* planteada por Aristóteles, pero también una crítica a una posible interpretación positivista, del mismo modo que Ortega extrae un tema genérico del tema de España, al afirmar que la realidad tradicional en España ha consistido en aniquilar la posibilidad de España. De ahí que Ortega, en todo este asunto, quiera decir que, como los héroes, debemos de ir en contra de la tradición, más allá de la tradición. «El hombre interviene en la realidad», (1987:141). Siempre y cuando maticemos, con el propio Ortega, y digamos que la aspiración a ver más –más que el realismo, que el materialismo, que el positivismo– no excluya la aspiración a ver claro.

Justamente, ésa es la aspiración de este capítulo, en lo que sigue, el adentramiento de Ortega a la prehistoria del teatro, y después a analizar el propio sentido de teatro, que tiene que ver con ese mirar del héroe hacia lo ficticio, es decir, hacia abrir nuevas realidades.

De suerte que Ortega trata el tema de la prehistoria del teatro en un apéndice titulado *Máscaras*, incluido en la publicación que cotejamos, dentro del libro titulado *Ideas sobre el teatro y la novela* (1982).

Y el primer descubrimiento sobre el que va a reflexionar Ortega es el de la relación del teatro griego que ya expusimos en el capítulo relativo a este tema y que no vamos a repetir, y tan sólo recordar que, para Ortega, es desde el modo de entender la religión desde donde nace el teatro griego, es decir, de las danzas y cantos corales que se ejecutan en el culto a Dionisos, el dios de la naturaleza elemental o si se quiere de lo elemental en la naturaleza, y especialmente el vino⁹.

Conforme pasó el tiempo, sigue señalando Ortega, el teatro fue asumiendo una forma regular dramática y el campo de sus temas fue extendiéndose allende los límites de la mitología dionisiaca. Con ello su sentido religioso fue menguando graduablemente y poco a poco fue siendo compuesto desde un punto de vista cada vez más puramente humano. Pero lo importante del asunto, según Ortega, es que el teatro reunía cuatro cosas distintas y aun opuestas: culto, orgía, diversión y arte (1982:103). Cuatro cosas que Ortega convierte en una sola: «parece, pues, ineludible y constitutivo de la condición humana duplicar el mundo y a éste opone otro que *goza* de atributos contrarios. Más por lo pronto no halla en si más que la simple postulación de ese trasmundo» (1982:104).

Y ahí está la base de la actividad teatral (y artística, en general), la dualidad de dos mundos, el “ordinario”, que es en el que vivimos de modo natural, y el *otro* mundo, el “excepcional”, el “extraordinario”, el que desde los tiempos primitivos haya considerado el hombre desde los sueños. Ya que dichos sueños son la “ciencia” primigenia del ser humano y su inicial pedagogía. Desde ahí busca Ortega el significado de la embriaguez que ya apuntamos en Nietzsche, y que ahora adquiere un carácter diferente. Porque, para Ortega, dicha embriaguez no es el reencuentro con lo realidad relegada, con la tragedia perdida, sino con la evasión.

Dice Ortega:

⁹ Ya vimos en su momento que nuestro trabajo apuesta por otros orígenes más en la línea de Rodríguez Adrados, pero ahora estamos estudiando las ideas de Ortega y Gasset, y su planteamiento sobre la tragedia es el presente, y por ello lo exponemos tal cual es, de igual manera que hemos hecho con Aristóteles y Nietzsche.

«El hombre necesita periódicamente la evasión de la cotidianidad, en que se siente esclavo, prisionero de obligaciones, reglas de conductas, trabajos forzados, necesidades. Lo contrario de esto es la orgía. La simple idea de que la tribu o varias tribus próximas van a reunirse un día, no para trabajar, sino que precisamente para vivir unas horas de otra vida que no es el trabajo –en suma, la fiesta– comienza ya a alcoholizarle» (1982:110).

Y ello es “ponerse fuera de sí”, dejarse absorber por la extrarrealidad, como veíamos que hacía el héroe (con la mitad de los pies en la tierra, no lo olvidemos). De ese modo, lo dionisiaco, para Ortega, representa liberarse el hombre de la vida como preocupación que es su forma primitiva y sustantiva.

«Lo dionisiaco es la vida como descuido, sin cuidados, el abandono al puro existir y la fe en que algo más allá de la personalidad –la personalidad es consecuencia, deliberación, cautelosa y suspicaz previsión, regimentada conducta, razón– y más poderoso, constante y fecundo que ésta lleva al hombre generosamente en sus brazos, enriquece su existencia y le salva» (1982:13).

Pero, puntualiza Ortega, ese *abandonarse*, supone toda una serie de actividades e incluso reclama una técnica, un método. Porque para abandonarse hay que dejar de “estar sobre sí”, y esto significa que hay que “ponerse fuera de sí”, dejar de “ser sí mismo”, hacerse otro, ajeno a sí (enajenarse).

Desde estos presupuestos podemos comprender que los griegos no renunciaron a nada, y siempre plantearon los dos haces de la vida: orden y desorden, seriedad y di-versión, razón y enajenación. Dionisos y Apolo. En fin, tampoco Ortega se olvida de esta segunda deidad, ya que si Dionisos es el danzarín, Apolo es la medida, la rigurosa norma de la vida, el “estar sobre sí”, la severa conducta. Pero también danza, porque, en el Pantheon griego, dice Ortega, salvo Júpiter y Hera, que son como los amos de la casa, que son los dos dioses ingleses, antipáticos, la pura *respectability*, todo el mundo danza. También tiene el pie ágil, sólo que el movimiento es severo y su ritmo rígido, es el *lógos* de la vida, de las cosas.

Volviendo a Dionisos, nos encontramos con que además de danzar, este dios va enmascarado. Y con la máscara, según Ortega, el hombre hizo la experiencia más radical que sobre la realidad de su vida le cabe hacer: descubrir que es una realidad limitada por todos lados, en todas direcciones y, por tanto, de sobra impotente. Y esta experiencia le produce automáticamente la

imaginación de otra realidad, la cual puede conseguir, sin limitación, todo lo que quiere.

Y, entonces, engendra la conciencia y el afán de quiere ser lo que no es, lo absoluto. De ahí que la impotencia-omnipotencia le acompañe al hombre en toda la historia. Por ello Ortega vislumbra la necesidad de encontrar la frontera entre la impotencia real y la omnipotencia que imagina.

Es ahí donde entraría la metáfora, como la única manera posible para que *una cosa sea otra*.

Y, justamente, el teatro puede definirse como metáfora, por ello la importancia que le da Ortega, y que ahora debemos calibrar como concepto, siguiendo el razonamiento desde su ensayo *La idea del teatro*, el que nos lleva a esta conclusión ya adelantada.

2.6.3.- Las dualidades del teatro

La idea del teatro (una abreviatura) fue un texto preparado para ser presentado en una conferencia impartida en Lisboa en 1946, y repetida poco después en Madrid, con motivo de la reapertura del Ateneo Literario y Científico madrileño cerrado a final de la Guerra Civil. En este ensayo podemos vislumbrar la consideración del teatro como un lugar (primeramente es un edificio) donde podemos imaginar otras realidades, y donde hay un elemento fundamental para poder valorarlas además del actor, el espectador, el que realiza la función de ver; desde una perspectiva, desde un punto de vista.

Para comprender la idea básica que Ortega expone sobre el teatro, podemos reconocer primero un pequeño texto suyo, *Meditación del marco*, inserto en el tomo segundo de sus obras completas, que lleva como título genérico *El espectador* (1993). En este escrito observa Ortega que la función del marco es ostentar el cuadro, y su eficacia se cifra no en atraer la mirada sobre sí, sino en condensarla, en verterla en el cuadro. Una vez traspuesto el marco, todo en el cuadro es pura metáfora; todo allí es de una existencia meramente virtual (1993, II, 310). El marco es el aislador, es el objeto neutro que aísla una cosa (la realidad) de otra (la irrealidad), es la frontera de ambas regiones.

«Cuando miro un cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño» (1993, II, 311).

La otra de arte, encerrada en el marco, es una apertura de irrealidad, abierta en nuestro contorno real; es una isla imaginaria, rodeada de realidad por todas partes. Y el escenario teatral sería algo parecido ya que la obra de teatro es espacio acotado, esto es, separado del resto del espacio que queda fuera. Es un espacio de idealidad perforado en la realidad humana, donde empieza otro mundo, “el irreal”, la fantasmagoría”.

La finalidad del teatro nace de la forma en cómo se estructura el edificio. Es en dicha forma donde aparece un área acotada, dividida en dos lugares: uno, la sala para los espectadores –«el teatro, al contrario que nuestra casa, es un sitio *adonde hay que ir*» (1982:77)–; otro, el escenario, el territorio de los actores. He aquí, por tanto, la primera dualidad, la espacial. Una dualidad que nos abre a otra, según Ortega, a la humana, la de los actores y los espectadores. Éstos últimos van al teatro para ver, los otros, los actores, están para que los vean. Así, pues, a la dualidad espacial sala-escenario, y a la dualidad humana público-actores, se añade otra dualidad funcional, la del «ver y el hacerse ver» (1982:75).

Todo lo que hacen los actores es *para* que el público lo vea. Y la realidad del actor consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es *re-presentar*, ya que el actor no se representa a sí mismo, sino a otro distinto a él (1982:79).

Todo este entramado le lleva a Ortega a descubrirnos la función primordial del teatro, el hecho de poner ante la vista de los espectadores, o miradores, la palabra en acción.

El teatro, para Ortega, más que género literario, es género visionario, de la visión. Así es, en su *idea* del teatro, pone énfasis en el aspecto visual –el *ver* y el *ser visto*– pero no para captar la realidad sino para evadirla, para divertirse, es decir, para introducirse en un mundo, como ya adelantábamos, metafórico. El teatro es, pues, una “metáfora visible” (1982:81).

Y ser algo metafórico no es serlo en el sentido real sino en el sentido irreal, por eso la expresión más usada en la metáfora es “como si”. Y este “como si” y la metáfora corporizan una realidad ambivalente: «la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan» (1982:83). El mal actor, dice Ortega, nos hace sufrir porque no logra convencernos de que es Hamlet, y convencer es una función primordial, ya que es lo que hace que el espectador se acomode en ese mundo imaginario, en esa ficción, de esa “broma”, de esa farsa.

El actor hace farsa, por eso se le llama farsante. El hombre necesita ser farseado, por eso la farsa existe desde que existe el hombre. Por ello, subraya Ortega, es una dimensión constitutiva del hombre, esencial para la vida humana. La vida humana no puede ser “exclusivamente” seriedad, a ratos tiene que ser “broma”, por eso el Teatro existe, por eso su existencia no es casual ni un eventual accidente.

El Teatro, llega a decir Ortega, es «una de las vísceras de que vive nuestra vida, y en eso que es como dimensión radical de nuestra vida consiste la última realidad y sustancia del teatro, su ser y su verdad» (1982:89).

Y si estar fuera del mundo es imposible de forma absoluta, sí que es posible, de cuando en cuando, evadirse del mundo de la realidad. He ahí lo sorprendente y extraño que conlleva la actividad teatral, ya que es una de las cosas que ha hecho el hombre para dejar de hacer lo habitual, lo que hace seriamente. Para jugar. Y mientras el hombre juega no hace nada –se entiende, no hace nada *en serio*. «Dios hizo al mundo, este mundo; bien, pero el hombre hizo el ajedrez» (1982:93). Para escapar, el hombre ha de *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Y ese *traerse* de su vida real a una vida irreal imaginaria, fantasmagórica, es *dis-traerse*.

2.6.4.- La metáfora de la existencia

Ahora bien, volviendo al núcleo del estudio, si el mundo real desaparece tras algo representado, en su lugar, nos encontraremos con una imagen irreal, una metáfora. El espectador recibe esa irrealidad, se hace partícipe de ella y así, sale de sí mismo, de la vida habitual y real para entrar en el mundo de la farsa. Con ello, como dice Pilar Sáenz (1989) Ortega ha proyectado el mundo del teatro dentro de la vida del individuo, que es tener que ser, queramos o no, en vista de unas circunstancias determinadas.

De esa forma, Ortega logra materializar a la imagen dándole cuerpo: ha apresado la irrealidad en forma visible. Ya que en la metáfora chocan las dos realidades: el *ser* y el *cómo ser*. La metáfora se corporeiza en la realidad ambivalente del actor-personaje; en un constante “como si” donde se neutraliza esa ambivalencia. El resultado es el predominio de lo irreal, de lo imaginario, de la pura fantasmagoría a la que se suma una adquirida dimensión real, visual, corporeizada. Ahí está la figura del espectador que debe de ver y vérselas en este juego.

La metáfora es no sólo un medio de expresión, sino también un medio de intelección, un procedimiento intelectual. Mediante la metáfora el genuino objeto estético se revela en forma viviente; el mecanismo de la metáfora consiste en formar un nuevo objeto en oposición al objeto real. Para que se produzca la metáfora, el nuevo objeto debe conservar el molde mental del objeto real; su universalidad estriba en el hecho de que cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo. El arte, para Ortega, consiste en expresar lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera.

Así pues, la metáfora no sólo es una transposición deleitosa (poesía), sino que, por la duplicidad de su significación, aporta un conocimiento de realidades. Por algo, Ortega llega a decir también que la metáfora es un instrumento mental imprescindible para la filosofía, incluso para la ciencia (1993, II, 387).

O más aún, en *La deshumanización del arte*, llegará a decir que la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee (1987:36). Hacer metáfora, es decir, escamotear un objeto enmascarándolo con otro, es un acto instintivo.

En suma, la metáfora es una substancia y no un ornamento.

2.6.5.- El espectador

El teatro es un lugar, como hemos visto, donde el espectador, el que mira, tiene un gran protagonismo. Porque, entre otras cosas, tiene que interpretar la metáfora. Ortega utiliza esta figura más allá de dicho teatro, llegando incluso a titular, como ya hemos señalado, una serie de ensayos con ese nombre, "El espectador". El objetivo del volumen es una búsqueda de una posición, y animar a la existencia de un público del mirar, de un público que rompa con el utilitarismo, esto es, hacer de la utilidad la verdad, que no es otra cosa, para Ortega, que la definición de la mentira (1993:16). He ahí nuestro punto de vista educativo, ya que Ortega demanda unos

«lectores a quienes les interesen las cosas aparte de sus consecuencias, cualesquiera que ellas sean, morales inclusive. Lectores meditabundos, que se complazcan en perseguir la fisonomía de los objetos que toda su delicada, compleja estructura. Lectores sin prisa, advertidos de que toda opinión justa es larga de expresar. Lectores que al leer repiensen por sí mismos los temas sobre los que han leído. Lectores que no exijan ser convencidos, pero, a la vez, se

hallen dispuestos a renacer en toda hora de un credo habitual a un credo insólito [...] En suma, lectores incapaces de oír un sermón, de apasionarse en un mitin y juzgar de personas y cosas en una tertulia de café» (1993:17).

Y lo mirado es el fluir de la vida. Y es ahí donde aparece otra dualidad: la "verdad perspectiva". Porque, para Ortega, la realidad, situada fuera del individuo, sólo puede captarse en su totalidad a través de las múltiples percepciones individuales: «el punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad» (1993:18). Es el punto de vista del individuo a través del cual se ve un aspecto real del mundo.

El espectador, para Ortega, no debe comportarse como un profano, porque, como señala en el artículo *Adán en el Paraíso*, «el profano se coloca ante la obra de arte sin prejuicios, pero ésta es la postura del orangután. Sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los prejuicios, y sólo en ellos, hallamos elementos para juzgar» (1987:66).

Porque la realidad se ofrece en perspectivas individuales, pues la misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y la perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. Una valoración que realiza el espectador, quien, por serlo, también se las ve y se las desea con la irrealidad. Porque una parte, una forma de lo real es lo imaginario, y en toda perspectiva completa hay un plano donde hacen su vida las cosas deseadas. La vida cobra sentido cuando se hace de ella una aspiración a no renunciar a nada. Querer ser todo sin dejar de ser uno mismo es, al fin y al cabo, el modelo de existencia metafórica.

2.6.6.- El sentimiento estético de la vida

Como nos recuerda J. L. Molinuevo, para Ortega, la vida es la obra de arte total. Pero esto no es algo dado, sino a conquistar, ya que se trata de un *éthos* de la excelencia.

En este sentido, el arte, dice Molinuevo, es el

«punto de vista de la totalidad, y el sentido estético de la vida consiste en la "alegre aceptación de lo real", contra la suplantación o embellecimiento que falsea la vida. El arte falsea pero no falsea la vida, sino que alcanza la irrealidad salvando lo real. El artista aumenta lo real en lo irreal, pero sin confundir problemas» (1995:11).

«El sentimiento estético de la vida es un placer inteligente» (1995:12) y está dentro del concepto de “vida ascendente” que plantea la vida como una necesidad radical.

Y la vida, para Ortega, no es solitaria, es solidaria; no es sólo concepto, sino sensibilidad, por ello la estética es la sensibilidad en la solidaridad. Desde ahí Molinuevo señala que el imperativo estético se convierte en ético porque

«si el individuo consiste en la totalidad de las relaciones de querer ser uno mismo es querer ser otro. El ejercicio de la identidad se convierte en una constante emigración hacia el otro, ser “como si” fuera el otro. Este “como si” es fundamental, pues se trata de una simulación disimuladora de las diferencias, un modelo de existencia irónica y metafórica» (1995:20-21).

El arte, pues, es una forma de conocimiento y no de embellecimiento. Tampoco es sólo cuestión de sentimiento, ya que el placer estético tiene que ser un placer, como decíamos, inteligente. O, como subraya Molinuevo: «el placer inteligente consiste en una inteligencia sustantiva y no objetivada: las metáforas adquieren un carácter sustantivo, de objetos de creación poéticos y no de ornatos de la realidad». Pero, eso sí, el arte proporciona un conocimiento jovial, como lo es, según señala en varias ocasiones Ortega, el placer de filosofar.

El sentimiento estético de la vida es una vocación de existencia metafórica que consiste en dar la máxima seriedad a la vida no tomándola en serio. Esto es una paradoja: pero la paradoja es la forma en cómo se enfrenta la estética a los problemas vitales.

Lo cual nos retrotrae al tema, del que nunca nos hemos ido, sino simplemente rodeado, al teatro, es decir, a la metáfora de la existencia.

Ahora ya podemos comprender mejor que las cosas y los personajes que se presentan en un escenario tienen su ser o consistencia en representar a otro. El teatro –el buen teatro, puntualizaríamos– es la expresión de un mundo y de una vida imaginarios. En ese contexto, sin salirnos de Ortega, podemos catalogar a la tragedia como una metáfora visible de lo que es la existencia humana. Una metáfora que, como ya dijimos, tiene su base en un mundo dual: la sala (las gradas), la realidad que somos y en que estamos, y el escenario, donde se crea la irrealidad de un mundo imaginario. La vida como proyecto que consiste en lo que uno tiene que ser y la vida real, que es lo que cada uno acaba siendo. Don Quijote confunde estos dos ámbitos, y pasa la de persona al

personaje, de la sala a la escena. Ahora bien, subraya Molinuevo, para Ortega el mundo de la metáfora es un mundo separado de la realidad en cuanto tal, pero mundo necesario (1995:50).

Arqueros que lanzan su propia vida, ése es el mundo de la metáfora, es el mundo festival, el mundo imaginario, mientras que en el real la vida es prisionera de la circunstancia, como señala Ortega en *Meditaciones del Quijote*, texto con el que empezamos y que ahora recogemos al final del capítulo. La vida como “quehacer”, como prisionera de la circunstancia resulta gravosa, y resulta gravoso el mismo “tener que ser”. En este texto se acentúa el carácter dramático de la vida, de esa lucha por ser. De ahí, y por existir, tiene que estar fundado en un modo de ser humano, el deseo de escapar a un mundo irreal, donde uno se convierte en irrealidad. La ocupación que nos desocupa es, precisamente, como ya dijimos, el juego, al que se le puede dar un grado de *paideía*. Porque se trataría de palpar la diferencia entre una vida real y un proyecto, entre lo que un hombre quiere y lo que puede, y lo que quiere ser es, constantemente, otro de lo que es. Pero, ya lo hemos visto, la única manera posible de que una cosa sea otra es la metáfora –el *ser como*. Un hecho que nos revela inesperadamente, como dice Ortega, «que el hombre tiene un destino metafórico, que el hombre es la existencial metáfora» (1982:129).

La metáfora no es, pues, sólo un recurso literario, sino también un recurso existencial.

3.- LA TRAGEDIA Y EL IMAGINARIO DEMOCRÁTICO

Si hacemos caso a Tocqueville, llegaremos a la conclusión de que una democracia es una forma de vida y no un mero mecanismo formal. El orden democrático, según esta teoría, va más allá de la legalidad y del formalismo electoral. Para Tocqueville, la democracia designa ante todo una forma de sociedad, caracterizada por la nivelación de las condiciones, y no un régimen político. La razón de ser de la democracia, como apunta Juan Manuel Ros, siguiendo a Tocqueville, consiste en la conjugación de la igualdad (*estar social* de la democracia) y la libertad (*quehacer político*), esto es, «en el ejercicio de la democracia como *práxis* cívico-política que corrija, eduque, oriente y convierta, en definitiva, a la democracia en una forma social de vida que contribuya al perfeccionamiento moral de los hombres» (2001:37).

Esta idea de democracia plantea una serie de exigencias éticas y sociales (de corrección del déficit cívico) cuyo reconocimiento, normativo y cultural, constituye la base de las realidades políticas democráticas. De ese modo, cualquier debate acerca de la democracia, incluso el que verse sobre la más antigua, debe de incluir el concepto de cultura democrática, entendida ésta como un pensamiento y un comportamiento social que busca las respuestas más justas y solidarias a los numerosos problemas existentes.

Invocar que una democracia es perfecta es un ensueño, puesto que, si nos acogemos al término, estamos, por pura coherencia, obligados a trabajar por su perfección. Una perfección que, por volver a Tocqueville, tiene que ver con el arraigo. Así, «las nociones de democracia, ciudadanía, sociedad civil, son importantes en la medida que de su caracterización depende la posibilidad de arraigarlas» (Cortina, A., 2002:11). Será preciso, pues, para estar seguros de que hablamos de una democracia, dar cuenta de la existencia de una “conciencia” democrática.

Ahondando en este hecho, Habermas habla con frecuencia de una red de espacios que se solapan, espacios de desarrollo de una cultura democrática, tan necesarios para la vitalidad de una sociedad que así se define. Es evidente que se refiere a las democracias modernas, pero no deja de ser significativo que la función del teatro en la democracia atica nos alumbre en el sentido anteriormente expuesto. Ya vimos que la tragedia era utilizada en la Atenas democrática como medio de comunicación mayoritario y democrático por excelencia. Los griegos consideraron fundamental que el teatro fuera visto por

todos los ciudadanos, pensamiento que surge al atribuirle un papel educador, un hecho que no deja de ser extraordinario para los ojos actuales.

Un papel educador, asegurado por el gobierno de la Ciudad, que tenía que suscitar un interés general, que no era otro que el de la formación democrática.

El teatro griego y, sobre todo, la tragedia, afirmó ya la necesidad de que este arte no fuera una sentencia, sino una pregunta a la que los espectadores debían enfrentarse con su inteligencia, con su emoción, con su memoria, haciendo de esta confrontación un instrumento de la educación cívica, política y democrática. El teatro griego no señalaba «cómo hay que ser demócrata», sino que planteaba los conflictos en términos que educaran “democráticamente”, que contribuyeran a la libertad de juicio y al sentido de la responsabilidad respecto a las ideas y pensamientos.

En la Atenas democrática, desde el poder político, se estaba definiendo y creando el receptor, tanto por los objetivos señalados, como por el repertorio elegido, independientemente de que éste se manifestase con mayor o menor contundencia. El teatro griego no buscaba un espectador pasivo y contemplativo, sino generar conocimientos en el sujeto de la recepción, de ahí que se incardine en una sociedad democrática que hay que comprender primeramente para poder, después, comprender a la tragedia entendida como *paideía* democrática.

3.1.- Un nuevo orden moral

La democracia en Atenas no cayó del cielo. La democracia surge y se inserta en un periodo histórico de profundas transformaciones, que van desde el régimen tiránico hasta la implantación de la misma. De igual manera ocurre con la tragedia. Porque, como ya dijimos, el periodo de esplendor de la democracia coincide con el de los momentos estelares y creativos del teatro griego. La tragedia nace con los albores democráticos de la ciudad de Atenas y crece con ella hasta llegar a una imposible encrucijada. La caída de la democracia significará también el declive de dicho género.

Por ello debemos hablar de la conformación de la democracia (también la ateniense, como intentaremos demostrar) a consecuencia no sólo de aspectos económicos o de orden cultural sino, sobre todo, por el avance de un imaginario democrático. Y es en dicho imaginario donde se inscribe el teatro griego. No obstante, son múltiples las interpretaciones que «tienden a entender la tragedia

como un gran mecanismo ideológico que servía para reafirmar a la democracia ateniense en el poder» (Salvat, R.- 1996:112).

Más allá de este aspecto tan particular, habrá ya que percatarse, como hace Vernant, de que la razón griega aparece asociada a toda una serie de transformaciones sociales y mentales ligadas al acontecimiento de la *pólis*. Así es, en el desarrollo de la democracia se perfila un pensamiento racional, pero es necesario añadir también la creación de formas de arte nuevas, entre ellas la tragedia. Una innovación que ayuda a marcar un cambio profundo en la mentalidad, en cuanto a la transformación de un *homo religiosus* de las culturas arcaicas a un hombre político y razonador en la democracia.

En los siguientes capítulos trataremos de averiguar el papel de la tragedia en el avance de un imaginario democrático, pero antes de ello tendremos que perfilar cómo se despliega dicho imaginario hasta llegar a las ideas democráticas que subyacen en los autores trágicos.

Para ello debemos seguir subrayando la consideración de la democracia como forma de vida y no como simple mecanismo. Justamente, en nuestra observación de las circunstancias en las que van apareciendo las condiciones para la implantación “real” de una democracia en Atenas, podremos ver que, paralelamente a unos condicionantes económicos, se fue desarrollando una mudanza de ideales que finalmente fructificarían en dicho régimen democrático. Nuestra interpretación, por tanto, si nos atenemos a la remarcada por Adela Cortina, para quien, siguiendo a Macpherson y su ensayo *La democracia liberal y su época*, tendría que ver más con el modelo “moralizador” –«defensor de un mayor número de posibilidades en el hombre y afanosos por indicar cómo debe ser una sociedad verdaderamente democrática” (1990:255)–, que con el “realista”, empeñado en describir en exclusiva lo que los hombres son» (1990:255).

A la vez, como Castoriadis, reconocemos el «ritmo inédito de creación de la Atenas democrática» (2001:13) De ese modo, encontramos muchos elementos que fueron perfilando un *éthos* democrático en la época preplatónica, al cobrar cada vez con mayor fuerza la consideración de «una forma de vida individual y comunitaria valiosa», frase que entresacamos de Adela Cortina cuando define la teoría participativa frente a la elitista de la democracia (1990:264). A fin y al cabo, como señala Rodríguez Adrados, hablar de la teoría política griega –en la época clásica– sin hablar al tiempo de ideal humano en general resulta

imposible (1998:19). En cierta medida, Rodríguez Adrados nos quiere decir que los griegos no sólo hacen política, sino que teorizan sobre ella.

El resultado del camino griego fue una “democracia real” en la que los ciudadanos podían participar en la toma de decisiones en un amplio conjunto de esferas (políticas, económicas y sociales). Pero, con decir esto no basta, sino que habría que preguntarse, como hace Held (1992:29): ¿por qué se produjo la creación de un tipo de democracia?

Cuestión que no tiene, como sigue afirmando el propio Held, una respuesta clara, aunque se pueden perfilar algunas explicaciones de ámbito histórico y sociológico. Una de ellas, según Held, es que se alimentó un modo de vida democrática con el surgimiento de una ciudadanía a la vez económica y militarmente independiente, en el contexto de comunidades pequeñas y compactas.

Para que ello aconteciera, algún tipo de ideas debieron de perfilarse efectivamente. Para comprender este hecho, acudimos a Charles Taylor y a su definición de “imaginario social”. En concreto nos referimos a las ideas expresadas en su ensayo *Imaginarios sociales modernos* (2006), que, como queda en evidencia por el título, hace referencia a la modernidad. No obstante, distinguimos en él algunas ideas generales que nos pueden servir para comprender cómo la democracia ateniense se consolidó a raíz de unos imaginarios sociales en el sentido que Taylor da a los mismos. «Un imaginario social –dice Taylor– no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posibles las prácticas de una sociedad, y darles un sentido» (2006:13).

La hipótesis básica es que la democracia griega, al principio, al igual que ocurre con nuestro mundo actual, no debió ser más que una idea en la mente de algunos pensadores influyentes, pero con el tiempo llegó a configurar el imaginario de amplios espectros de la sociedad.

A partir de aquí nos percatamos de que la idea de un orden moral o político puede referirse, o bien al fin de los tiempos, como en el caso de la comunidad de los santos, o bien al aquí y ahora, que puede ser hermenéutico o prescriptivo. Evidentemente, escogemos esta segunda opción.

En cierta medida, desde nuestra interpretación, pero sin dejar la mano de Taylor, en la democracia griega pudo existir un “orden moral”, un trasfondo moral bien diferente al de épocas arcaicas y también a lo que acontecía en otras ciudades-Estado de alrededor. Y en ese ritmo inédito de la democracia ateniense, en su pequeñez dentro de un mundo ancho y diverso, pudo florecer

un orden moral muy determinado. Hay que recordar, y más en el contenido democrático, que, como dice Taylor, el orden moral no se limita al conocimiento y aceptación de una serie de normas, sino que añade el reconocimiento de una serie de rasgos que hacen que ciertas normas sean a un tiempo buenas y realizables. En otras palabras, la imagen de un orden moral no sólo supone una definición de lo que es justo, sino un contexto que da sentido para luchar por ello y esperar su realización (aunque sea de forma parcial).

¿Ocurrió algo así en la democracia ateniense?

Presuponemos que sí. Y es posible que esto sucediera también en Esparta, pero la ruptura del imaginario ateniense con las viejas estructuras jerárquicas (cosa que no aconteció en Esparta), le da mayor validez a este orden moral ante nuestros ojos. Que en Atenas los ciudadanos pudieran acceder a los cargos por sorteo, nos permite pensar que esta situación no se produjo de forma impositiva, sino a partir de rebeliones contra la tradición, rebeliones tanto de forma teórica como práctica.

Y ello es así, incluso pensando que en aquel momento se creyese que el orden democrático era un asunto tanto de dioses como de hombres, como después quedará patente en la tragedia. Al mismo tiempo es posible que los atenienses llegaran a pensar que su imaginario fuera el único posible, el único que tenía sentido, el victorioso sobre los otros. Al menos, la sociedad debió pensar que este régimen democrático había sido creado en beneficio de los ciudadanos.

Lo que nos lleva a deducir, siguiendo a Taylor, que «un imaginario social es algo mucho más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que puedan elaborar las personas cuando reflexionan sobre la realidad social de un mundo distanciado» (2006:37).

Al fin y al cabo, el orden democrático ateniense no fue sólo fruto de teorizaciones, sino de mitos, de imágenes, de un orden moral a través del cual se concibe la vida. Es importante percatarse de que cuando unas ideas, como las planteadas por Solón, penetran en un imaginario social y lo transforman, en la mayoría de los casos, las personas asumen nuevas prácticas por imposición, pero también por improvisación y adopción. La nueva práctica cobra sentido a partir de la perspectiva que se ofrece, pero no es unidireccional, porque la teoría también se ve matizada, por el contexto. Y las nuevas prácticas pueden servir igualmente para la modificación de la teoría.

Esto nos conduce directamente, cómodamente, a la siguiente conclusión de Taylor:

«la larga marcha de la historia es un proceso por el cual fueron surgiendo nuevas prácticas, o modificaciones de las viejas, ya fuera a través de la improvisación de ciertos grupos y estratos de la población, o bien a través de su difusión por parte de las élites sobre una base cada vez más amplia» (2006:52).

Así pudo producirse la democracia griega, ya que en su impulso, algunas prácticas, así como algunos aspectos teóricos, fueron cambiando gradualmente de significado para las personas y contribuyeron de ese modo a construir un nuevo imaginario social (el de la justicia y la libertad), por ello es tan importante la potenciación de una cultura democrática, cuando las democracias se han hecho realidad. De lo contrario, de igual modo que la democracia precisa una renovación del imaginario, éste puede volverse en su contra si no se mantienen algunas constantes constitutivas, algunos principios. En una democracia, como la ateniense, pudieron convivir diversos órdenes morales, porque muchos de los aspectos de la sociedad predemocrática sobrevivieron, pero es evidente que algunos principios novedosos fueron apuntalando los cimientos democráticos, dando sentido a dicho régimen. Unos principios que se difuminarían en los tiempos de la Guerra del Peloponeso.

Observemos cómo Taylor reconoce que esta idea subyacente de un orden moral, el que se consolida hasta configurar unos imaginarios sociales, podría sonar a “idealismo”. Y por el contrario, es factible pensar que la importancia de la mejora económica que vivió Atenas gracias a muchos aspectos, como el del comercio, podría bastar como explicación de la confirmación del sistema democrático. Es lo que el propio Taylor denomina explicación “materialista”.

En efecto, es habitual que los historiadores otorguen una gran importancia al enriquecimiento económico de Atenas, surgido en parte de las victorias militares y el dominio del mar, como potenciador de una estructura democrática, pero es difícil encontrar un estudio que junto a esto no se hallen implícitas una serie de ideas que se entrecruzan dentro de los grandes trazos que aparecen en las distintas disertaciones sobre los orígenes de la democracia griega.

Son los propios historiadores los que suelen añadir a los aspectos económicos, argumentos que tienen que ver con una transformación mental.

Acudiendo, por ejemplo, a W. G. Forrest, debemos subrayar un dato importante:

«Es la ley en sí lo que deben respetar los hombres, y no el cuerpo privilegiado que los administre [...] A ningún tipo de autoridad personal, respaldado por la tradición religiosa o aristocrática (siempre íntimamente entrelazadas) o por cualquier otro género de presión, se le debe permitir que intervenga excepto en la medida en que la ley o la constitución lo sancionen» (1988:186).

Sigue diciendo Forrest: «Solón no creó la Asamblea ni alteró demasiado su composición, sus cambios fueron relativos al aumento de las competencias de la misma» (1988:146). Es decir, un número mayor de cuestiones debían de ser tratadas en la Asamblea. Este tirano implantó una constitución e hizo todo lo que pudo para hacerla sagrada, para que no fuera fácil su modificación. Lo cual no tiene otro significado que otorgar un papel de mayor envergadura al *démos*, y si apuramos, a todo lo que se refiere a las materias judiciales. El *démos* pudo, de ese modo y en ese momento, rechazar la sentencia de un magistrado-juez, o votar en la asamblea en contra de la autoridad establecida.

También señala Forrest que si observamos la actuación de algunos tiranos, podremos encontrar aspectos positivos en sus reformas que ayudarán a dar el paso a la democracia. Clístenes, frente a la concepción aristocrática que mantiene la *hýbris*, define la democracia como justicia (*díke*). En Temístocles, el ideal tradicional del valor se une el nuevo de la sabiduría. En Arístides, se prescribe la moderación de cierta pérdida de privilegios en bien de la concordia. Cimón, por su parte, representante de la aristocracia, propugna la transformación de sus virtudes al servicio de la ciudad.

Desde otros parámetros, Esquilo, como ahondaremos más adelante, busca en sus obras expresar cierta armonía a partir de los conflictos, de la tensión que surge en la confrontación entre partidarios de la democracia y de la aristocracia, y por ello se propone en su obra «la unión de las ideas de justicia y valor, libertad individual y unidad nacional, aristocracia y pueblo, piedad para los dioses y éxito externo» (Rodríguez Adrados F., 1999:126). Esquilo vive de cerca la búsqueda de un equilibrio entre las clases y los individuos, entre la acción humana y la voluntad divina. Un equilibrio tomado como justicia. O más concretamente, frente a la justicia tribal hay que aceptar la justicia de los hombres, hay que dar paso a la democracia y a la justicia que de ella surge.

Justicia que tiene que ver también con la búsqueda de la igualdad económica, ya que algo, bastante, se avanza en este sentido en la democracia ateniense, aunque sólo fuera para evitar conflictos sociales. Pericles, por ejemplo, logra cierto enriquecimiento de Atenas, con el traslado del tesoro de Delfos a su ciudad, lo que hizo que se enriqueciera la propia estructura estatal, y ello posibilitara que el gobierno pudiera embellecer la ciudad, creando una fuente de empleo público. Y, por el mismo precio, el gobierno se hiciera cargo de la manutención de los ciudadanos pobres para que éstos pudieran desempeñar sus funciones públicas, como la asistencia a la Asamblea, la pertenencia a jurados, o su presencia en las competiciones teatrales en los grandes festivales cívicos y religiosos.

Así, pues, volviendo a Taylor, habrá que señalar que la explicación meramente materialista entra en una falsa dicotomía, aquella que opone las ideas y los factores materiales como agentes causales.

«Lo que encontramos en la historia de la humanidad es más bien un abanico de prácticas que son ambas cosas al mismo tiempo, es decir, prácticas materiales desarrolladas por seres humanos en el espacio y en el tiempo, a menudo de forma coercitiva, y también modos de comprenderse a sí mismos, autoimágenes» (Taylor, Ch., 2006:46).

Ambos aspectos, subraya Taylor, son inseparables, porque las prácticas humanas se definen por tener algún sentido, y eso significa que son inseparables de ciertas ideas.

Lo cual no quita para que la explicación materialista, según Taylor, carezca de sentido, ya que es evidente que ciertas motivaciones económicas tienen un papel relevante en la historia, como las que se dirigen a obtener medios para la subsistencia o tal vez para acumular poder. Sin embargo, en cada caso concreto, un cierto modo de producción requerirá de ciertas ideas, de ciertas formas legales, de ciertas normas de aceptación general. Así, la motivación de fondo que empuja a los agentes hacia un nuevo modo de producción, también les lleva a adoptar nuevas formas legales e ideas, precisamente porque son esenciales para este nuevo modo de producción (2006:48).

En la medida en que ciertas formas legales facilitan un modo de producción, los agentes se ven empujados fundamentalmente a adoptar estas

nuevas formas legales (incluso, aunque al principio no fueran conscientes de los que estaban haciendo).

En consecuencia, existen muchos contextos en los cuales es pertinente aceptar que la motivación económica es primaria y explica la adopción de ciertas ideas morales, pero una explicación en términos puramente económicos de las ideas que predominan en una sociedad, no resulta demasiado plausible –ni siquiera los historiadores la dan, como hemos visto. Porque, como dice Taylor,

«la única regla general en la historia es que no hay regla general para identificar un orden de motivación que sea siempre la fuerza principal. A lo largo de la historia las ideas vienen siempre ligadas a ciertas prácticas, aunque sólo sean prácticas discursivas» (2006:49).

No disponemos, pues, de una tipología de las motivaciones (económicas, políticas, ideales, etc.) que alumbran la democracia ateniense que resulte válida. No obstante, y puesto que las ideas vienen en este tipo de combinaciones, podemos señalar que, en dicha democracia, una idea moral va adquiriendo la fuerza necesaria para configurar finalmente unos determinados imaginarios sociales. Ahí está la consideración, por parte de los griegos, de que la ciudad es el lugar donde la vida humana alcanza su forma más perfecta y elevada. En cierta medida, con este ejemplo, se abunda en el concepto de civilidad, un grado que alcanzan los atenienses si los comparamos con otros pueblos.

La civilidad tiene que ver con la forma de gobierno, porque en la Atenas democrática era preciso que los gobernantes y los magistrados ejercieran sus funciones de acuerdo con un código legal. Se suponía, por tanto, que los otros pueblos carecían de esas cosas, pues se proyectaba sobre ellos la imagen de un “hombre natural”. Por algo, Protágoras declara, en el Diálogo de Platón que lleva su nombre, que el peor ciudadano era ya un hombre mejor que el salvaje supuestamente noble (327cd).

Si leemos *Los Persas* (en su momento lo haremos con mayor profundidad), nos daremos cuenta de que la victoria de Atenas contra los persas hizo levantar el ánimo no sólo por la victoria y posible poder político y por tanto económico que ello significa, sino también por darse cuenta los propios griegos de que su régimen democrático era superior frente al tiránico e inoperante persa. Dicha victoria demostraba –debieron pensar- que su estructura social mantenía una organización más eficiente.

Ésta es una de las razones por la cual podemos decir que la democracia se perfiló a los ojos atenienses como más rentable que la tiranía. Incluso, podríamos añadir, más racional, porque había logrado ser protegida por la justicia divina, ya que ésta había castigado la *hýbris*, la prepotencia persa. Lo importante, pues, de la victoria griega en las Guerras Médicas contra Persia, además de la ayuda divina, se pudo producir (como se subraya en *Los persas* de Esquilo) por el predominio de una virtud (*areté*)¹⁰ superior en Atenas. A fin y al cabo, se pudo pensar que la participación del pueblo en el gobierno daba pie a producir mayores beneficios generales. La virtud del régimen establecido era, de ese modo, premiada.

También, como apunta José V. Bañuls (1999), y por encontrar un hilo con los asuntos más materiales, con dicha victoria se origina un optimismo que se traduce en un rápido desarrollo del potencial económico, social y político de la Ática.

Además, según Rodríguez Adrados, apareció la conciencia de ser libre, de estar sometido a una ley libremente aceptada y luchar por el propio interés, lo cual aumentaba más si cabe el valor. Pero lo interesante es que esta *areté* ha dejado de ser heredada para ser producto de las instituciones. Ésta es la verdadera revolución ateniense. La *isonomía* es lo contrario de la *hýbris*. Un ideario colectivo que se despliega al lado de las evidentes reformas formales y legislativas y del auge de la situación económica y del dominio militar.

Por todo ello, junto a hechos evidentes acaecidos en la vida política y económica, no habrá que perder de vista diversas expresiones más abstractas que incluyen los historiadores en sus relatos, como la exigencia de que todos los ciudadanos tienen el mismo derecho a ser escuchados a la hora de definir la estructura y actividades de la sociedad. El enriquecimiento posibilita a muchos ciudadanos atenienses contar con mayor tiempo libre, dedicarse más a la política, o al pensamiento. Mayor prosperidad general significa, en este contexto, mayores posibilidades que acentúan la democracia, pero ello no basta para explicar la necesidad de *isegoría* y de *isonomía*, aparte de los cambios formales en el Areópago¹¹, organismo que, conforme se perfecciona la

¹⁰ El valor articulado de la cultura griega es *areté*. Traducido como "virtud," la palabra significa realmente que algo más cercano, como "ser el mejor que se puede llegar ser" o "alcanzar el potencial humano más alto".

¹¹ Tribunal de justicia importante en Atenas, y que está relacionado con la Aristocracia. Poseía una gran influencia en las cuestiones políticas. Al instituir Solón el Consejo de los Cuatrocientos, y después Clístenes el de los Quinientos, el Areópago fue despojado de lagunas de sus atribuciones. En 462 a. C. con la reforma democrática de Efialtes, las funciones del Areópago quedaron muy reducidas.

democracia, va perdiendo poder decisivo. Es cierto que, por ejemplo, Efialtes recorta las atribuciones del Areópago –lo deja sólo para velar los crímenes de carácter religioso– para romper con los poderes vitalicios, etc., pero también que para ello precisaba de una fundamentación de dicha acción: una *díke* (justicia).

Al mismo tiempo se fortalecen otras instituciones democráticas, como el teatro, que ayudan a educar al ciudadano en democracia.

Estas notas sobre la democracia griega van mostrando que el cambio esencial producido del paso de la tiranía a la democracia significa la asunción de la responsabilidad en el quehacer público. Estas ideas, unidas a las prácticas, como decíamos, son básicas para la conformación de la democracia ateniense, y la falta de ellas, o incluso la tergiversación, irá minando las paredes de dicha democracias.

Son muchas las causas que se proponen para determinar la mala salud de una democracia que finalmente se difuminó. Una de ellas pudiera ser la conversión del concepto de responsabilidad en demagogia, la que señala que todo hombre tiene derecho a buscar su propio interés. Una práctica que el régimen democrático, por su propia esencia, permitió; pero dicha permisividad acabó, a más de otros muchos motivos, como es incuestionable, en una crisis mortal para la democracia ateniense.

Es cierto que en dicha democracia no cesaron las luchas de clases, pero también que se vivió una etapa de creencia democrática para caer posteriormente en un desencanto, por buscar un símil moderno, causado por «la falta de interés por los asuntos públicos y la falta de actitud» (Forrest, W.G., 1988:123).

Otro dato de esta decadencia proviene de una agresiva política exterior, que Esquilo criticó con fuerza. Parece que la ciudad real democrática precisaba de una estrategia exterior expansiva o imperialista, para mantener el equilibrio democrático, es decir, las riquezas necesarias para que no explotaran los conflictos internos. Pero es el fracaso de esta política (democracia no significa “no equivocarse”), en particular la Guerra del Peloponeso, el principal exponente de dicha política expansiva. Una política y una guerra que finalmente harán fracasar, como se ha dicho, a la democracia. Datos negativos que corroboraremos más en su momento, pero que, por ahora, nos dan la razón a lo que tratamos de exponer.

Hay otros muchos argumentos que perjudicarán los caminos democráticos, como el hecho de que –según Sartori– la democracia griega había creado el animal político pero no el *homo economicus*, aunque nos interesan más las descripciones de Tucídides, en el Libro III de *La Guerra del Peloponeso*, que hablan del descrédito de la política, y que expondremos con mayor atención en su capítulo pertinente, ya que demuestran que una democracia se fundamenta en unos ideales y desaparece por la pérdida o extravío de dichos ideales.

Volviendo a lo positivo, a la matriz, es substancial para la democracia griega la idea de ciudadanía, el hecho de que el pueblo fuera consciente de su nueva identidad, de su nueva tarea para intervenir en los asuntos del Estado. La democracia griega, en todo caso, persiste durante un tiempo también por la asunción de cierto patriotismo, redondeado por la cantidad de trabajo que la democracia exigía al pueblo. Pero no al modo de Esparta, donde también se exigía, pero de forma disciplinaria y militar.

En Atenas, en cambio, «se trata de una disciplina libremente aceptada, son los valores de la ciudad de Atenas que se ven recompensados no ya con la paz y la prosperidad en el interior, sino también con el triunfo en el exterior» (Rodríguez Adrados, F., 1998:107).

Sartori, por otra lado, afirma (en consonancia con lo que ya hemos dicho y por tanto sirve para apuntalarlo) que el concepto de democracia hace referencia tanto a un conjunto de ideales como a un sistema político. Según Sartori, «teóricamente, hay muchas democracias posibles, es decir, concebibles lógicamente; pero no hay muchas posibles históricamente» (1988:330). Una de ellas, con todas sus deficiencias, fue la que se vivió en la Atenas del siglo V a. de C. Una democracia que permite la descripción de una experiencia real y, por tanto, portadora de un gran valor para la definición de democracia. No podemos expresar tanto entusiasmo como hace Sartori, al considerar esta democracia como la máxima encarnación del significado literal del término, pero es históricamente demostrable que el *démos* ateniense detentaba más poder que el que hayan podido tener otros pueblos durante muchos años posteriores.

Es momento, pues, de ver algunos horizontes de aquella realidad democrática.

3.2 - La democracia ateniense

Para no caer en el idealismo, como dijimos anteriormente, al hablar de la democracia ateniense, es factible tomar primeramente la posición de Hauser, quien plantea una visión muy realista de aquella lejana experiencia democrática. Según Hauser, comparada con los despotismos orientales, la Atenas del siglo V puede considerarse democrática; pero al lado de las democracias modernas, resulta una verdadera ciudad de la aristocracia (2004:107).

A partir de aquí, Hauser evidencia que Atenas era gobernada en nombre de los ciudadanos, pero por el espíritu de la nobleza. Por eso recuerda que las victorias y las conquistas políticas democráticas fueron logradas en su mayor parte por hombres de origen aristocrático. Hasta el mismísimo Pericles, dice Hauser, era hijo de una familia de la vieja nobleza. Evidentemente, sigue diciendo Hauser, los miembros de la clase media en la democracia ateniense logran intervenir verdaderamente en la dirección de los asuntos públicos, pero la aristocracia sigue conservando aún el predominio del Estado.

Con todo, y sin quitar las razones a posiciones como la anterior, Vernant nos insta a seguir por otro camino, y no precisamente el idealista, porque, según él, aun cuando un régimen democrático se ha establecido –como el de la Atenas en la época clásica– no podría comprenderse cómo han funcionado las instituciones, ni lo que ha sido la práctica social cotidiana de los ciudadanos, si no se tomara en consideración lo que Nicole Loraux ha llamado una “Atenas imaginaria”, sin la cual la vida política “real” no habría podido ser lo que fue (1996:12). Lo cual no significa apartarse de la realidad, porque es indudable –así lo confirma Vernant– que la democracia griega descansa sobre una serie de innovaciones sociales y mentales que parten del nacimiento de la ciudad como forma de vida colectiva.

De lo dicho, parece razonable deducir que la democracia ateniense es un centro de creación sin analogía de lo que había ocurrido antes. Esta primera gran transformación en la estructuración del orden social «fue un reflejo de una nueva manera de comprender el mundo y sus posibilidades» (Dahl, 1992: 21). Hecho que corrobora García Marzá al señalar que desde su plasmación real quedaron ya definidos la mayor parte de nuestros ideales democráticos, como libertad, justicia, igualdad, respeto a la ley, etc. (1993:39).

Describir el funcionamiento de la democracia ática no es tarea fácil. Como eje de comprensión de la misma, la mayoría de los autores acuden, además de a las teorías de Platón y Aristóteles, a la ya célebre oración fúnebre que el historiador Tucídides atribuye a Pericles, en la que se recogen una serie de características que alumbran un régimen democrático “a imitar”. La primera de ellas es el punto básico de la propia significación de la palabra democracia, o gobierno del “demos”.

La traducción de este concepto, matiza García Marzá, es la de “la mayoría”, pues una traducción por “pueblo” o “todos” olvidaría la gran *exclusividad* que conlleva (1993:40). No obstante, Adela Cortina nos recuerda que las modernas teorías de la democracia han tenido que superar al menos cuatro de las grandes limitaciones del modelo ateniense (1997:50-51). En primer lugar, su concepto de ciudadanía exclusivo y no inclusivo, ya que es bien sabido que de los ciudadanos en la Atenas democrática, eran excluidos los menores de 20 años, los extranjeros, las mujeres y los esclavos. En segundo lugar, “libres e iguales” eran sólo los ciudadanos atenienses y no los seres humanos por el hecho de serlo. En tercer lugar, la libertad del ciudadano, lo que Constant llamaría más tarde “libertad de los antiguos”, consiste en la participación, pero no protege frente a las injerencias de la Asamblea en la vida privada. Y, por último, la participación directa parece sólo posible en comunidades pequeñas.

Por otro lado, percibe también Cortina, una participación efectiva debe contar con unas condiciones que difícilmente se producía la realidad ateniense.

Pero lo importante es destacar que, al menos existía esta posibilidad de participación. Por ello García Marzá ve con más aplomo que el término *demos* vaya unido al concepto de “participación”. En este sentido, sigue diciendo García Marzá, habría un aspecto o «un imperativo de no manipulación o falsificación de la voluntad de quien asiste directamente a la Asamblea» (1990:44). Participación que no se limita a la toma de decisiones políticas, sino que abarca también su realización. Es importante subrayar en esta cuestión un hecho, como nos recuerda Castoriadis, ya que, según él, la democracia se funda sobre la posibilidad que tiene el hombre para poseer el saber que, frente a los técnicos, le permite zanjar los asuntos propiamente políticos: a los carpinteros navales les corresponde construir los trirremes, pero al pueblo le corresponde decidir que hay que construirlos.

Los cargos de la administración se desempeñaban por sorteo entre los miembros de la Asamblea (*Ekklesia*), excepto algunos cargos específicos que se

elegían por méritos. La igualdad no significaba indiferenciación, ya que había concursos y se elegía en ellos las mejores obras trágicas, o se elegía a Fídias para la construcción de la Acrópolis.

Junto a estas consideraciones habría que recordar los dos principios básicos que conformaban la participación: la *isonomía* y la *isegoría*. La igualdad se entiende, pues, en este doble sentido: todos los ciudadanos tienen derecho a hablar en la asamblea de gobierno (*isegoría*) y todos son iguales ante la ley (*isonomía*).

La libertad, por otra parte, consiste precisamente en ejercer ese doble derecho, tomando parte activa en las asambleas y ejercitando cargos públicos cuando así lo exige la ciudad (Cortina, A., 1997: 48).

La democracia directa implicaba que el cuerpo político legislaba y gobernaba en persona. Para ello requería una participación efectiva de los ciudadanos en los asuntos de la *pólis*. Esta participación no estaba considerada como una decisión personal en el imaginario griego, en su orden moral, sino como un deber: la vida privada y la pública no podían distinguirse, ya que el bien común y la felicidad eran indisolubles en el pensamiento griego. La libertad sólo era pensable desde el ámbito de lo público. Según Pericles, las leyes de la comunidad no debían obedecerse por medio del terror, sino por respecto a las decisiones que la asamblea toma en las deliberaciones.

En este sentido, el poder del primer ciudadano (Pericles) parece que no se ejercía fuera de los límites de la democracia, ya que su posición consistía en convencer al pueblo mediante razones.

En cuanto al tema de la igualdad, y por demostrar la teoría de los imaginarios sociales que hemos apuntado, es muy interesante el estudio que realiza Vernant sobre el sentido de la amistad en Grecia. Para ello recuerda un refrán griego: “entre amigos, todo es común”. Pensamiento que tiene relación con lo referido anteriormente en cuanto a la diferenciación que hizo el mundo griego entre lo privado y lo público: lo privado es lo que pertenece a cada uno en propiedad, en su singularidad, en su diferencia; lo público es aquello que debe ser puesto en común e igualmente participado entre los miembros del grupo. La amistad pertenece a ambos dominios; ella enlaza y rige a ambos (2002:17).

Por ahí llega la fórmula para que exista la ciudad, la que precisa que sus miembros estén unidos entre sí por los lazos de la *philía*, de una amistad que haga semejantes e iguales entre sí. Decir que entre amigos todo en común

significa que existe, como en la ciudad, un lazo particular de igualdad en virtud del cual la vida privada, al menos en muchos de sus componentes, está compartida con los otros.

Para un griego, no podía haber amistad sino con su semejante: un griego respecto a otro griego, un ciudadano respecto a otro ciudadano. Pero ello no quiere decir, como sigue señalando Vernant, que la amistad esté exenta de rivalidad, ya que el sentimiento profundo de la comunidad de iguales incluye siempre la idea de una competición por el mérito, por la gloria. Un asunto con el que observamos que se introduce una visión aristocrática en la vida social de la democracia; pero al mismo tiempo, ésta entra dentro de su propia definición, porque democracia significa "discusión", implica también la posibilidad de conflicto, y la unidad de la ciudad contiene en cada momento la posibilidad de una división.

Una vez visto todo esto seguimos pendientes de la pregunta de Held (¿por qué se produjo la creación de un tipo de democracia?), pero ya tenemos el camino abierto para aventurar algunos aspectos que pudieron dar paso a dicha democracia. Camino que sigue contando con la aportación de Sartori, al recordarnos que la teoría clásica de la democracia no estableció de forma sistemática una diferenciación del sistema ideal y la realidad (1988:14). Ya habrá quedado claro que somos sensibles a dicho considerando como un buen modo para comprender una democracia primitiva como es la griega. Y comprender estos primeros pasos es, para Sartori, un hecho muy importante para mirar también a nuestro mundo actual, ya que tanto hace 2500 años, como ahora, los sistemas políticos son producto de los hombres.

Sartori nos confirma también lo que entreveíamos anteriormente, al señalar que la democracia atica adquiere vida por motivos económicos, pero al mismo tiempo dicha construcción se «asienta en las ideas e ideales, tanto los conservados como los descartados» (1988:16). Y no pudo triunfar dicha democracia sin un pensamiento en torno al poder, la coacción, la libertad, la igualdad, las leyes, la justicia, la representación, etc. Vocablos todos ellos repletos de utopía pero también portadores de la experiencia histórica.

«A decir verdad –señala Sartori– los griegos concibieron la política como una ciencia arquitectónica. Esto implica en primer lugar que la democracia encarna un proyecto» (1988:38).

El propio Sartori, cuando intenta responder a la pregunta lanzada por Held, afirma que no debiera referirse a un término de manera aislada, sino a

través de su campo semántico, es decir, al conjunto de conceptos que complementan o significan la realización de la democracia. Por ello recalca que cuando se emplea el mismo término para el “sistema ideal” y su “aproximación imperfecta” del mundo real, se introduce una confusión innecesaria en la vía del análisis. Confusión que trataremos de evitar en el siguiente apartado, en el que hemos seleccionada una serie de transformaciones profundas que irían a dar al mar del imaginario democrático

Así, pues, en todo lo que sigue, prestaremos atención a los asuntos primordiales que, según creemos, van a ir elevando a la razón al plano de la capacidad humana primordial. De todas formas, es cierto que si como señala E. R. Dodds, parafraseando su ya mencionado y conocido libro, *Los griegos y lo irracional*, los elementos irracionales jamás desaparecieron de la cultura griega, también lo es la afirmación de Wilhelm Nestle cuando dice que no encontramos ningún otro pueblo en donde se manifieste un mayor equilibrio de la imaginación y el entendimiento, de la capacidad de creación plástica con la capacidad de abstracción.

3.3.- Los cambios históricos y mentales

Para explicar la evolución hacia el imaginario democrático, habría que tener en cuenta en primer lugar que la democracia griega es producto de muchos cambios acontecidos sobre todo durante los siglos VII y VI a.C. Entre ellos, hemos seleccionado varias cuestiones que vemos fundamentales en la consolidación de dicho imaginario en el que se inscribirá con el tiempo el teatro griego.

Hasta llegar al siglo V, el dato más significativo es el cambio que se produce desde un estadio arcaico, donde el poder descansa esencialmente en los privilegios religiosos y se ejerce por procedimientos de tipo ritual, a formas de organización más racionales. A ello contribuyen múltiples asuntos que mencionaremos exhaustivamente sino aquellos que vemos como relevantes para nuestro estudio, los cuales hemos intentado organizar en diferentes apartados, aunque todos ellos estén interrelacionados de alguna manera.

Finalmente, llegaremos a un capítulo aparte en el que subrayaremos un tema básico para nuestra tesis, la transición de una *paideía* aristocrática a otra democrática, las dos vivieron a veces convergentes, pero siempre enfrentadas, por lo menos en los planteamientos teóricos.

1) El descubrimiento de la escritura fonética

El descubrimiento de la escritura fonética es uno de los acontecimientos más importantes que culminarán en la vigorización de la democracia griega. Este punto es básico para otras cuestiones. Hay que tener en cuenta que la escritura es, antes que nada, un elemento público de comunicación. El ágora, además de mercado, se convierte en un centro cultural en el que se puede adquirir “libros enrollados”, es decir, rollos de papiro y de pergamino. Una cuestión bien explicitada por M. Morey:

«la escritura fonética desplaza lo secreto y lo hace público; no es un registro en un código propio de los escribas, sino que permite escribir tal como se habla – sin necesidad de transformar el discurso en una fórmula nemotécnica- y reflexionar sobre este habla» (1981:19).

También Vernant ha extraído de este acontecimiento unas conclusiones que debemos subrayar. Nos recuerda que en los reinos del Próximo Oriente la escritura era la especialidad y el privilegio de los escribas. Ella permitía a la administración real controlar, contabilizándola, la vida económica y social. Además, tenía por objeto constituir archivos siempre tenidos como más o menos secretos en el interior del palacio. Pero, sigue diciendo Vernant, con el nacimiento de la ciudad griega, en lugar de ser el privilegio de una casta, el secreto de una clase de escribas que trabajan para el palacio del rey, la escritura llega a ser una “cosa común” a todos los ciudadanos, un instrumento de publicidad (2001:190).

De ese modo, la escritura permite publicitar aquellos asuntos que interesan a la comunidad. Es el caso de las leyes escritas, que llegan a ser verdaderamente una cosa de todos. Esta transformación del estatuto social de la escritura será fundamental para la historia intelectual.

La cuestión queda todavía más clara con otra reflexión del propio Vernant:

«Si la escritura permite manifestar públicamente, poner bajo los ojos de todos, lo que entre las civilizaciones orientales permanecía siempre más o menos secreto, resulta de ello que las reglas de juego político, es decir, el libre debate, la discusión pública, la argumentación contradictoria, van a llegar a ser también las reglas del juego intelectual» (2001: 190).

Llegando a más considerandos, por lo señalado, habrá que advertir que los asuntos políticos, los conocimientos, los descubrimientos, las teorías sobre la naturaleza de cada filósofo, van a ser expuestas en común, van a devenir cosas de todos. Y, en última instancia, discusión pública.

Dicho todo lo anterior, no debemos olvidar que, como señala Gelb (1993), el tránsito de la oralidad a la escritura tiene una importancia fundamental para el surgimiento del entonces incipiente *lógos*, que se ve favorecido por los propios avances del lenguaje, como es la asunción del artículo neutro “to” (“lo”), el cual posibilita añadir a la reflexión herramientas conceptuales de sustantivación y abstracción, es decir, permite hablar –y pensar- acerca de “lo caliente”, “lo bueno”, “lo bello”, etc.

2) Invención de la moneda acuñada

Otro hecho que propició el cambio en el pensamiento griego fue, sin duda, la moneda acuñada. Por dos razones principales. De un lado, ésta posibilitó el nacimiento de una economía de mercado que sitúa el ágora como centro-eje de la vida económica de la *pólis*; de otro, propició uno de los rasgos fundamentales del *lógos*, esto es, su carácter de representación universal. Tanto es así que la moneda ayuda, en palabras de Morey,

«de un modo más ágil que los bueyes o calderos usados antiguamente, a establecer correspondencias exactas entre series de objetos dispares. El *lógos*, tal como habla de él Heráclito, por ejemplo, recoge este carácter: tratar de ser un principio de inteligibilidad abstracto que permite homogeneizar toda la multiplicidad de lo real bajo la medida universal»(1981:20).

3) Desarrollo de las técnicas geométricas y astronómicas.

Los primeros filósofos, los “físicos” o “filósofos de la naturaleza”, como los llamaba Aristóteles, importaron técnicas geométricas y astronómicas de Egipto y Babilonia. Un hecho significativo en cuanto a que la geometría ofrecerá un modelo de mecanismo de abstracción, estableciendo así las ventajas de la teoría, o sea, de la superioridad del “ver” (*theoreîn*) sobre el tocar. La astronomía posibilitará el establecimiento de un calendario, instrumento de innegable utilidad social, en tanto que establecía las fechas señaladas para la comunidad –

vehículo de cohesión social- a la par que regulaba las épocas y siembras y recolección.

Lo que más importa aquí es lo tocante a la relación que tienen los descubrimientos astronómicos con la estructuración de la ciudad. La pregunta base es: ¿cómo los griegos han construido una nueva imagen del mundo? La respuesta implica que determinadas nociones científicas se unen a cierta imagen del mundo y a unos hechos de historia social, en especial los relativos, como hemos señalado, a la organización de dicho espacio en la ciudad.

A principios del S. VI a. de C., el pensamiento astronómico en Grecia aún no se fundamenta en una larga serie de observaciones y experiencias; no se apoya en una tradición científica establecida. Existen ya algunos conocimientos arqueológicos en la Grecia arcaica, pero tomados de las civilizaciones vecinas del Próximo Oriente, en particular de los babilonios.

Sin embargo, son los griegos quienes, con el tiempo, van a fundar la cosmología y la astronomía. Utilizando observaciones técnicas e instrumentos que otros habían puesto a punto, los griegos integran estos conocimientos dentro de un sistema enteramente nuevo. Un recambio que Vernant ve tan trascendental como el acaecido al final de la Edad Media, cuando la tierra deja de ser algo inmóvil y centro del Cosmos.

La concepción babilónica, según Vernant, había evolucionado en tres líneas generales de las que extraemos la siguiente síntesis (2001:184): 1) La astronomía está integrada en una religión astral; 2) Los que tienen por misión observar los astros pertenecen a la categoría de los escribas. Pero éstos actúan al servicio de un rey que debe saber lo que pasa en el cielo porque su destino personal y la salvación del reino dependen de ello. La astronomía está, en este contexto, ligada al calendario religioso; y 3) La astronomía posee un carácter estrictamente aritmético. Los babilonios, que tienen un conocimiento preciso de ciertos fenómenos celestes, que pueden prever un eclipse, no se imaginan los movimientos de los astros en el cielo conforme a un modelo geométrico. Ellos se contentan con anotar sobre sus tablillas las posiciones de dichos astros unos a continuación de otros, de llevar la cuenta exacta.

La astronomía griega marca una notable diferencia con respecto a estas tres características. En primer lugar aparece desligada de toda religión astral, y más bien este saber, desde los orígenes, se relaciona en los griegos con el ideal de inteligibilidad.

Ya dentro de la arcaica concepción de Homero y Hesíodo, la tierra es «un disco poco más o menos plano», rodeado de un río circular, también es una «base sólida y segura» que no corre el riesgo de caer, incluso tiene unas raíces que garantizan la estabilidad.

Aunque un punto de inflexión importante es el relativo a la teoría de Anaximandro, bien estudiada por Charles Kahn (1960), y que nos dice que la tierra es una columna truncada que se encuentra en medio del Cosmos. Puede permanecer inmóvil y no caer porque está a igual distancia de todos los puntos de circunferencia celeste, y por ello no tiene una razón mayor para dirigirse ni hacia la derecha ni hacia la izquierda, ni hacia arriba ni hacia abajo.

El gran avance de Anaximandro consiste en que ya no está hablando de un espacio mítico con sus raíces, sino de un espacio de tipo geométrico:

«Se trata por supuesto de un espacio esencialmente definido por criterios de distancia y de posición, un espacio que permite fundar la estabilidad de la tierra sobre la definición geométrica del centro en sus relaciones con la circunferencia» (Vernant, J.P., 2001:187).

Si anteriormente a Anaximandro, se pensaba que la Tierra, para sostenerse, necesitaba una base que no fuera completamente independiente y que estuviera bajo el dominio de una realidad más fuerte, ahora ocurre lo contrario, la “centralidad” de la tierra significaba su “autonomía”.

Una nueva imagen del mundo que hace posible una renovada imagen de la sociedad humana dentro del cuadro de las instituciones de la *pólis*, ya que podemos relacionar ese centro geométrico con el ágora de las ciudades griegas.

4) El ágora, el centro de la ciudad.

El advenimiento de la *pólis* supone un sistema conceptual coherente y estructurado. En primer lugar, este hecho se produce por una transformación del espacio urbano, es decir, del plan de las ciudades. Un plan que, en los griegos, sobre todo en las colonias, tiene que ver con construcciones urbanas centradas alrededor de una plaza que se llama ágora. Este modo de concebir las ciudades es bien diferente al de otros pueblos. Ni los fenicios, un pueblo comerciante anterior a los griegos, ni los babilonios, que habían puesto a punto técnicas comerciales y bancarias más perfeccionadas que la de los griegos, trazan el ágora.

Y, ¿de dónde procede dicho ágora? Vernant relaciona este término con ciertos usos indo-europeos, entre los que existe una clase de guerreros separados de los agricultores y de los pastores (2001:192). También, para responder a la anterior pregunta, Vernant acude a la descripción de Homero, y nos recuerda que el poeta habla en algún momento de su obra de los guerreros que se reúnen en formación militar, formando un círculo. Es en dicho círculo, donde, justamente, se inicia un debate público y el derecho a la libre expresión. Esta reunión militar llegará a ser, después de una serie de transformaciones económicas y sociales, el ágora de la ciudad donde todos los ciudadanos (primero una minoría de aristócratas, luego, el conjunto del *démos*) podían discutir y decidir en común los asuntos que les conciernen colectivamente.

Se trata, pues, de un espacio hecho para la discusión, de un espacio público que se opone a las viviendas privadas, de un espacio político donde se discute y en el que se argumenta libremente (Vernant, 2001:192). Es lo que se denomina “volver público”, “poner en común”. Así, en vez de decir que una cuestión se propone, que es discutida públicamente, se puede decir que se ha situado en el centro.

De ahí la relación con la geometría, porque en realidad se ha conformado una ciudad geométrica:

«Al lado de las moradas privadas, particulares, existe un centro, donde los asuntos públicos son discutidos, y este centro representa todo lo que es “común”, la colectividad como tal. En este centro cada uno se encuentra igual al otro, nadie está sometido al otro para el libre debate» (Vernant, J.P., 2001:193).

Un centro que será el eslabón mediador entre la práctica social de los griegos y su nuevo universo intelectual. De ahí la percepción de que el hombre griego del séptimo siglo antes de nuestra era se coloca dentro de la crisis que provocan la extensión del comercio marítimo y los inicios de una economía monetaria, le lleva a repensar su vida social para intentar remodelarla conforme a ciertas aspiraciones igualitarias. Un asunto, este último, que puede considerarse como extraordinario ya que parece delimitarse un plano social que es objeto de una búsqueda deliberada, de una reflexión consciente. Por ello subraya Vernant que «las instituciones de una ciudad implican no solamente la existencia de un “dominio político”, sino también de un “pensamiento político”» (2001:189).

La expresión que designa lo político se refiere a lo que es común a todos, a los asuntos públicos. No en balde, como sigue diciendo Vernant, y que nos retrotrae a lo que ya apuntamos en la diana de la democracia griega, hay en la vida griega dos niveles bien separados: un dominio privado, familiar, doméstico (lo que llaman economía) y un dominio público que comprende todas las decisiones de interés común, todo lo que hace de la colectividad un grupo unido y solidario, una *pólis* en sentido propio.

En el seno de la ciudad, nada de lo que pertenece al dominio público puede ya ser regulado por el individuo único. Todas las cosas “comunes” deben ser el objeto de un debate libre, de una discusión pública en el gran día del ágora, bajo formas de discursos argumentados. La *pólis* supone, pues, un proceso de racionalización de la vida social (Vernant, J.P., 2001:189).

La ciudad, desde la mentalidad ateniense, es tomada como un organismo colectivo, donde los ciudadanos viven unidos por una misma historia. Esto lo subrayará Platón, en *La República*, aunque desde una perspectiva diferente a la democrática, ya que, según él, sólo una ciudad justa engendra un hombre justo, revelando así la íntima relación entre ética y política. Aristóteles, por su parte, señalará que lo que distingue al hombre de los otros animales es que es parte de esa ciudad. Lo cual quería decir (desde un vocabulario actual), que el hombre formaba parte de su totalidad social y específica, que estaba inmerso en la sociedad. No se concebía, pues, en la Atenas clásica al individuo como caracterizado por su yo privado. No en balde, para los griegos el hombre y ciudadano significaban lo mismo, de la misma manera que participar en la vida de la *pólis*, significaba “vivir”.

Manteniéndonos en el mismo nivel, podemos llegar a la conclusión de Sartori. Según él, para los griegos “hombre” y “ciudadano” significaban exactamente lo mismo, de la misma forma que participaban en la vida de la ciudad. «La experiencia griega de la libertad política no llevaba consigo, ni podía hacerlo, la de la libertad individual, basada en los derechos personales» (1988: 354). De ahí se llega a un sistema de gobierno en el que se adoptan las decisiones colectivamente. La *pólis* es soberana en la medida en que todos los individuos que la componen están completamente sometidos a ella¹².

¹² Habría que advertir que una de las grandes diferencias de nuestras democracias con respecto a la antigua es que en la actualidad se cree que el hombre es más que un ciudadano. La democracia moderna protege la libertad del individuo en tanto persona.

Es en este contexto donde la estructura geométrica que adquiere la ciudad asume repercusiones sociológicas. En lugar de que la sociedad humana se junte en un espacio mítico, en un mundo de niveles con el rey en la cima y debajo de él toda una jerarquía de estatutos sociales definidos en términos de dominación y de sumisión, el universo de la ciudad aparece constituido por relaciones igualitarias y reversibles donde todos los ciudadanos se definen los unos en relación a los otros como idénticos en el plano político. En lugar de una ciudad arcaica, con un dédalo de calles que descienden en desorden por las pendientes de una colina, se elige un espacio bien definido, con las trazas de las calles a modo de tablero de ajedrez centrado sobre el lugar del ágora.

A este respecto hay que nombrar al arquitecto Hipodamos de Mileto, cuya planificación urbanística obedecía tanto a objetivos prácticos como la meta idealista de incorporar un orden social racional, que incluyera la previsión de el crecimiento: calles rectas, de ancho y largo uniformes, se cruzan a distancias regulares en ángulo de 90 grados. Se satisfacen así amplios terrenos cuadrados o rectangulares con posibilidad de albergar grandes templos y edificios, el ágora y la zona de habitaciones; y, con estricto orden, se aprovecha el máximo de espacio. Estamos, pues, no sólo ante un arquitecto sino también ante un urbanista, ya que colaboró sobremanera a que la estructura de la ciudad adquiriera un peculiar cariz político, al concebir la urbanización del espacio urbano como un elemento, entre otras cosas, de racionalización de las relaciones políticas.

Al mismo tiempo habría que percatarse de que dicho centro contiene otros significados, como el que los diversos hogares no puedan mezclarse, ya que el ágora es un espacio doméstico, una especie de hogar que ya no pertenece a una familia en particular, sino que representa a la comunidad política en conjunto; es el lugar de la ciudad, el hogar común, en el centro se reúnen los hombres para entrar en comercio y para discutir racionalmente de sus asuntos. En tanto que símbolo político debe representar todos los hogares sin identificarse en ninguno. Se podría argüir que todos los hogares de las diversas casas están en cierta medida a la misma distancia del Hogar público que los representa a todos. «Su función no es, pues, diferenciar las casas, sino representarlas, en su simetría» (Vernant, J.P., 2001:196)

El centro en su sentido político va a poder servir de mediación, de intermediario, entre la antigua imagen mística de centro y la nueva concepción racional del centro equidistante en un espacio matemático hecho de relaciones

enteramente recíprocas. En él se une política y geometría, ya que teniendo acceso a este espacio circular y centrado del ágora, los ciudadanos penetran dentro del marco de un sistema político cuya ley es el equilibrio, la simetría y la reciprocidad.

Ésta es, a nuestro juicio, una explicación de por qué los ciudadanos se definen como semejantes en una sociedad donde la relación del hombre con el hombre está marcada por la identidad, la simetría, la reversibilidad. La ciudad constituye un medio favorable para la eclosión de una nueva mentalidad.

5) Evolución de las ideas

El perfeccionamiento de la ganadería y de la agricultura es una circunstancia básica para comprender el paso de un estado arcaico a uno, digamos, moderno, como el que se produjo en la Atenas predemocrática. La mejora de ambas producciones se realizó a partir de la diversificación. En la ganadería, uniendo a la ovina, la bovina y la caballar; y en la agricultura, el cultivo de árboles más lucrativos orientados hacia el comercio marítimo. De ese modo, la producción agrícola que reorganizó fuera del control del gobierno, por lo que adquirió una doble función: asegurar la subsistencia de la familia, del *oïkos*, y permitir, en caso de excedente, una venta en el mercado.

Un desarrollo que también provocará una liberación de los campesinos y de los ganaderos, no sólo respecto de las antiguas formas, sino de cualquier forma de servidumbre. Y es obra de los campesinos de los *démoi* rurales la lucha contra una aristocracia terrateniente que vive en la ciudad. Estos pequeños propietarios se abrirán paso paulatinamente en el acceso a las magistraturas judiciales y políticas, o en la función militar, lo que dará lugar a un cambio mental importante. Especialmente reseñable es la voluntad de autonomía, de no servidumbre, y la concepción del carácter humano del hombre como inseparable de su libertad en su relaciones con los demás.

Y eso es lo fundamental, porque, como dice Vernant,

«sólo en una sociedad donde se ha desligado y afirmado así la noción de individuo autónomo libre de toda servidumbre, puede, por contraste, definirse el concepto jurídico de esclavo, es decir, de un individuo privado de todos los derechos que hacen del hombre un ciudadano» (2003:79).

Grecia, por tanto, inventa el ciudadano libre pero también al esclavo, definiendo el estatuto de cada uno en función del otro.

Un invento que tiene que ver con la consideración, como señala Rodríguez Adrados, de la *dike* como un ideal pero también como una necesidad política. Dicho ideal de justicia es la realización de un orden divino que es concebido como un orden racional. Su paso consiste en el abandono de una identificación con el orden arcaico para iniciar un camino igualitario.

6) La consolidación de las instituciones

Dice Castoriadis que el universo del pensamiento político y social griego se lee en el espíritu de las instituciones (2006:55). Y no le falta razón, ya que un paso fundamental para el advenimiento de la democracia ateniense fue la consolidación de determinadas instituciones. La ciudad se constituye como un medio favorable para la eclosión de una nueva mentalidad, la que da al grupo humano que ha establecido un centro, una unidad y una comunidad. La aglomeración urbana reúne esencialmente edificios ligados a la vida pública, es decir, todo aquello que, al ser común por oposición a lo privado, concierne a los individuos en la medida en que todos son igualmente ciudadanos: los templos, las sedes de las magistraturas, los tribunales, las asambleas, el teatro... También la cultura se pone en común.

Además, cabe subrayar las reformas que tienen lugar en tiempos de Clístenes y se sitúan fundamentalmente en el plano de las instituciones. Más que una transformación habría que hablar de una instauración de lo político. Porque, como afirma Castoriadis,

«cuando hablamos de democracia, no pensamos simplemente en la existencia de una asamblea que delibera y decide de manera consensuada, ni en la ausencia de una dominación en el sentido factual del término por parte de un grupo especial, la creación griega de la democracia, de la política, es la creación de una actividad autoinstituyente de la colectividad» (2006:56).

Y por aquí aparece una diferencia fundamental de la época de Clístenes con respecto a los anteriores. El centro del debate ya no es el juego de las fuerzas antagónicas, sino que ahora surge otro problema: cómo crear un sistema institucional que permita unificar los grupos humanos separados todavía por estados sociales, familiares, territoriales y religiosos diferentes; cómo arrancar a

los individuos de las antiguas dependencias, de sus subordinaciones tradicionales, para constituirlos en una ciudad homogénea, formada por ciudadanos semejantes e iguales, teniendo los mismo derechos a participar en la gestión de los asuntos públicos.

Se avista aquí un signo de un cambio trascendental en la sociedad griega. La *isonomía* adquiere un nuevo sentido, un valor político claramente definido, o lo que es lo mismo, la promoción de la política concebida como el juego que regula el ejercicio en común de la soberanía. El ideal de *isonomía* implica la sustitución de un tirano por la resolución de los problemas merced al funcionamiento moral de sus instituciones.

Si antes dijimos que los griegos inventan al ciudadano libre, Clístenes dibuja un marco político haciendo del hombre esencialmente ciudadano, que destina lo mejor de él a la vida pública. También vimos anteriormente cómo el espíritu de la geometría tenía una relación clara con las reformas de la *pólis*, con la organización de parte de la ciudad desde un espacio político donde sólo el centro tiene un valor privilegiado, un hecho que se percibe más en tiempos de Clístenes, momento en que se van dejando de lado las antiguas representaciones espaciales, cargadas de valores religiosos, y aparecen nuevas necesidades de organización de la ciudad, tomada ésta ya como un espacio propiamente humano donde los ciudadanos deliberan y deciden ellos mismos acerca de sus asuntos comunes.

Lo más reseñable de las reformas de Clístenes es la preeminencia del principio territorial, ya que las distintas tribus están representadas en el centro de la ciudad, en el ágora, que pasa de símbolo religioso (*Hestia*, diosa del hogar) a símbolo político (hogar común de la ciudad). Con Clístenes se vive un desarrollo urbano, porque si la nobleza sigue manteniendo su fuerza social, al lado de ésta se va cobrando importancia un *démos* urbano. A ello colabora el hecho de que la reforma clisténica se propuso superar la oposición entre el campo y la ciudad, formulando que desaparezca en la organización de los tribunales, de las asambleas y de las magistraturas, toda distinción entre urbanos y rurales.

El espacio cívico centrado de Clístenes está pensado para la integración indiferenciada dentro de la *pólis*. Para comprender mejor esto es preciso acudir a una visión bien diferente, la que después desplegaría Platón, dando un paso de la organización de la ciudad real a la ciudad ideal. Porque Platón no intentará, como Clístenes, inventar las instituciones que permitan a los

ciudadanos gobernarse por ellos mismos, sino que establecería una ciudad que estaría en la medida de lo posible entre las manos de los dioses. Porque para Platón

«la ciudad ya no juega un papel de modelo; lo político ya no constituye ese dominio privilegiado en el que el hombre se capta como capaz de regular él mismo, mediante una actividad reflexiva, los problemas que le conciernen al término de debates y discusiones entre iguales, sino que las matemáticas adquieren un valor de modelo» (Vernant, J.P., 2001:230).

El problema, para Clístenes, era el renacimiento de las instituciones; para Platón, el fundamento de la ciudad.

3. 4.- *Paideía democrática versus paideía aristocrática*

Un punto y aparte a todo lo dicho hasta ahora y que tiene mucho que ver con el desarrollo de un imaginario democrático, está relacionado, evidentemente, con la *paideía*. Pero antes de concebir a la tragedia como una *paideía* democrática, habrá que observar las travesías andadas desde una *paideía* aristocrática a otra democrática. Comprender esa transición es básico para vislumbrar los fundamentos de la democracia y de un arte democrático.

A decir verdad, según Jaeger, en su acreditado libro *Paideía*, en «los griegos se establece un ideal de cultura como principio formativo» (2004:6). No obstante, para que Grecia diera luz una democracia real¹³, en la que el teatro tuviera un papel considerable, antes tuvo que vivir una paulatina transformación del ideal aristocrático¹⁴ al ideal democrático. Rodríguez Adrados ve que «la cultura griega es una creación de las aristocracias que luego, con determinadas transformaciones, fue aceptada en Atenas en el siglo V por masas cada vez más amplias» (1995:29). Pero dicha aceptación conlleva el hecho de que se fuera insertando en la sociedad un imaginario democrático frente al tradicional, y ello a través de un concepto de *paideía* diferenciado al aristocrático también existente.

Apuntando unas líneas maestras, las que nos ofrece el estudio de Robert Lecros, *El advenimiento de la democracia* (2003), lo crucial del sistema democrático

¹³ Decimos real para demostrar que no olvidamos en este trabajo todas sus deficiencias.

¹⁴ Lo llamamos aristocrático porque este término se ajusta más a la realidad del sistema educativo no democrático, si bien desde el punto de vista político sería más correcta la oposición *paideía oligárquica* versus *paideía democrática*.

se revela por contraposición con el orden aristocrático que durante tantos siglos le precede¹⁵. En la sociedad aristocrática, cada cual no identifica a sus semejantes sino entre los miembros de su misma casta. Y las castas pertenecen al orden de lo pre-político, es decir, de lo natural, lo mismo que las jerarquías de ellas derivadas. La sociedad de signo aristocrático vive una estratificación como reflejo terrenal de una escala de valores divina y que escapa a la crítica y al afán de cambio, adhiriéndose a estado inmutable.

Al contrario, para Lecros, la democracia es el advenimiento de un mundo en el que los hombres se sienten especialmente semejantes unos a otros, tienen vivencia de su humanidad común, y, por ello mismo, se ven empujados a realizar la experiencia de que el mundo cotidiano y el más allá se han dissociado, la naturaleza y la tradición, o lo que es lo mismo, la naturaleza y lo normativo. Este nuevo orden se funda en la igualdad de condiciones entre los humanos, en su autonomía respecto a un condicionamiento natural inamovible y en la independencia individual de sus miembros como sujetos libres.

Esta descripción abstracta e intemporal tiene también que ver con la aparición de la democracia antigua, con sus aspectos particulares, sobre todo el hecho cultural. Y, dentro de éste, la actividad artística, y, en concreto, la teatral cobrará un papel protagonista. Esta aserción nos lleva al planteamiento básico del que parte Amelia Valcárcel en su ensayo *Ética contra estética* (1998): en estado puro la ética se ocupa del bien y la estética de la belleza.

Jaeger, ante esta definición tradicional, propondría lo siguiente: «es característico del primitivo pensamiento griego el hecho de que la estética no se halla separada de la ética» (2004:48). De ahí que se considere a Homero como el más grande creador y formador de la humanidad griega. Claro está que Jaeger no habla de toda la poesía, sino de la que pone en vigor las fuerzas estéticas y éticas del hombre al mismo tiempo. De ahí que subraye que:

«la relación entre el aspecto ético y estético no consiste solamente en el hecho de que lo ético nos sea dado como una "materia" accidental, ajena al designio esencial propiamente artístico, sino en que la forma normativa y la forma artística de la obra de arte se hallan en una acción recíproca y una raíz común» (2004:49).

¹⁵ Sin desaparecer porque, según Lecros, el orden aristocrático permanentemente acecha al orden democrático como alternativa recurrente.

Visiblemente, para Jaeger, sólo puede ser propiamente educadora una poesía (la tragedia en nuestro caso) cuyas raíces penetren en las capas más profundas del ser humano y en la que aliente un *éthos*, un anhelo espiritual, y una imagen de lo humano (2004:49). El arte tiene un poder ilimitado de conversión espiritual, de ahí que «sólo él posee, al mismo tiempo, la validez universal y la plenitud inmediata y vivaz que constituyen las condiciones más importantes de la acción educadora» (2001:49). Incluso advierte Jaeger que la poesía aventaja tanto a la enseñanza intelectual como a la verdad racional. Concretamente está hablando de los momentos arcaicos, porque después dará el propio Jaeger a dicha enseñanza intelectual la importancia que merece.

3.4.1- La *paideía*

Todo pueblo que alcanza cierto desarrollo, dice Jaeger, precisa practicar la educación. Pero, ¿a qué se refiere cuando habla de educación? Este autor la define como «el principio mediante el cual la comunidad humana conserva y transmite su peculiaridad física y espiritual» (2004:3). Sin embargo, lo que estimula a nuestro estudio es la confirmación del propio Jaeger de que los griegos, a diferencia de civilizaciones anteriores, empezaron a hacerse conscientes de un ideal de cultura como principio formativo. Es decir, iniciaron su democracia a partir de la construcción de un ideal de humanidad. Un ideal que representaba la imagen de todo el esfuerzo humano.

La importancia universal de los griegos, como educadores, deriva de su nueva concepción de la posición del individuo en la sociedad. Según Jaeger,

«frente a la exaltación oriental de los hombres-dioses, solitarios, metafísicos [...] y la opresión de la masa de los hombres, sin la cual sería inconcebible la exaltación de los soberanos y su significación religiosa, aparece el comienzo de la historia griega como el principio de una nueva estimación del hombre que no se aleja mucho de la idea difundida por el cristianismo sobre el valor infinito del alma individual humana ni del ideal de la autonomía espiritual del individuo proclamado a partir del Renacimiento» (2004:8).

Lo fundamental de esta consideración es, esencialmente, reconocer que los griegos vieron primeramente que la educación debía ser también un proceso de construcción consciente. Este planteamiento es importante porque la educación es una función tan natural y universal de la comunidad humana, que por su

misma evidencia tarda mucho tiempo en llegar a la plena conciencia de aquellos que la reciben y la practican (Jaeger, W., 2004: 19).

Ello se explica si consideramos al griego como un pueblo filosófico por excelencia, cuya teoría se hallaba profundamente conectada con su arte. Así, la educación en la Grecia que va democratizándose se distingue de la mera formación mediante la creación de un tipo ideal coherente y claramente determinado. Por ello, su principio espiritual es el humanismo, que no el individualismo, ya que sobre el hombre como ser gregario, se levanta el hombre como idea. De ahí que los griegos, al conectar la filosofía con la poesía, vieran por primera vez que la educación debe ser también un proceso de construcción consciente. «La educación no es posible sin que ofrezca una imagen del hombre tal como debe ser» (Jaeger, W., 2004:19)

Esta idea sufrió unas transformaciones importantes en las que habrá que detenerse para llegar a comprender finalmente el modelo educador que predicará la tragedia. Para ello hay que tener en cuenta el ideal aristocrático como punto básico de estudio.

3.4.1.1. - *Paideía* aristocrática

La historia de la formación griega empieza con el mundo aristocrático de la Grecia primitiva, con el nacimiento de un ideal definido de hombre superior, al cual aspira a la selección de la raza. El tema esencial de este momento tiene que ver con un concepto de *areté* cuya transformación de significado será crucial. En un primer momento dicho término significa virtud, pero entendida ésta sin estar atenuada por el uso moral, sino como expresión del alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta, y al heroísmo guerrero. A ello añade Emilio Lledó que *areté*, en sentido aristotélico, es, además de la excelencia, la capacidad de sobrevivir.

En la *paideía* aristocrática, el valiente es siempre el noble, el hombre de rango. La lucha y la victoria son su más alta distinción y el contenido propio de la vida. El significado pedagógico, señala Jaeger, es el ejemplo y el modelo (2004:45). Por ello Lledó dice que ese modelo puede servir también para el adoctrinamiento ideológico, ya que el pueblo ve el poder en la espada de esos héroes como unos señores que hay que obedecer (1999:26)

Según otra opinión, la de Mercedes Vílchez, si bien el ideal heroico en su concepción básica representa un ser ambiguo, dotado de rasgos físicos y

morales monstruosos, a su lado hay que situar el primer héroe literario, el de la epopeya homérica, que responde a una concepción mucho más idealizante que la que presidirá el teatro griego del periodo clásico.

Tal vez sea dar un salto en el vacío recorrer el pensamiento humano desde el estadio preliterario al literario, pero es evidente que Homero en la creación de su héroe ha operado sobre la tradición precedente, que halla sus raíces remotas en la realidad mitológica de la naturaleza heroica, aporta caracteres positivos y negativos.

Homero, Píndaro y Teognis representan y nos transmiten en sus poemas la ideología aristocrática, aunque cada uno de manera diferente: Homero describe el paraíso perdido de la sociedad aristocrática, aunque en una época en donde tal mentalidad es la dominante todavía. Píndaro y Teognis (Siglos VI-V a. C.), sin embargo, presentan novedades frente a Homero, ya que viven ya en la *pólis*, y acogen ideales como el de piedad (*eusébeia*) y autocontrol (*sophrosýne*). Pero lo más señalado de estos poetas es que representan la añoranza del sistema aristocrático arcaico. Por ello la mentalidad de la *pólis* les resultaba extraña. Al fin y al cabo, ellos nos recuerdan que la *pólis* germina en Grecia como centro defensivo y no por una pretensión de la aristocracia griega. Finalmente, la aristocracia más que aceptar la *pólis*, se acomodará en ella.

Características de la *paideía* en Homero

El testimonio más antiguo en el que encontramos la *paideía* aristocrática está en Homero, cuya obra representa el punto de partida en la formación de un tipo humano noble que cultiva las cualidades propias de los señores y los héroes. Una *paideía* que surge de una concepción de la realidad que tiene que ver con una «armonía perfecta de la naturaleza y de la vida humana» (Jaeger, W., 2004:61). De ahí que se pueda decir, en un primer momento, que Homero no es moralista, ya que las fuerzas morales son para él tan reales como físicas, y los límites de la ética son todavía leyes del ser y no del deber ser.

Homero, según Jaeger, es reconocido por todos los griegos como educador de la Hélade, tanto por la Grecia aristocrática como por la democrática. Esta afirmación se basa en dos presupuestos. El primero tiene que ver con la naturaleza misma de los poemas homéricos, en los que subyacen, coexistiendo de forma más o menos armónica, aspectos culturales e históricos diversos. En segundo lugar, porque los escritos de Homero fueron sometidos a una

constante revisión en el marco general de una democratización de la tradición aristocrática.

A decir verdad, la autoridad de los poemas homéricos no es cuestionada ni siquiera por quien, como Platón¹⁶, los deja fuera del Estado ideal.

«Por ello no debe ser motivo de extrañeza el hecho de que los dos grandes sistemas de educación griegos, el aristocrático, nucleado en lo sustancial en torno a los poemas homéricos, y el democrático, consolidado en sus aspectos fundamentales en gran medida por la tragedia griega y articulado y desarrollado posteriormente en torno a *La Retórica* y *La Sofística*, reconozcan ambos la autoridad de los poemas homéricos» (Bañuls, J.V., 1996:8).

A partir de este presupuesto, de esta admisión de dicha autoridad, habrá que comprender el principal significado de los escritos de Homero, sobre todo, el relativo hacia el interés ético y político.

En Homero, la *areté* significa excelencia humana (destreza y fuerza) y también la superioridad de seres no humanos, como las fuerzas de los dioses.

La hombría es también en Homero un valor añadido, pero siempre va unida a un sentido del deber, ya que el héroe tiene orgullo de ello. La lucha y la victoria se relacionan estrechamente con el concepto caballeresco, la verdadera prueba de fuego de la virtud humana, la verdadera medida.

Estas cualidades aparecen de forma diferente en *La Ilíada* y en *La Odisea*, las dos obras que representan la expresión poética de los ideales aristocráticos. En la primera aflora el *pathos* del alto destino del hombre heroico. Sin embargo, el *éthos* de la cultura y moral aristocrática se halla en *La Odisea*. Ciertamente, con esta obra se matiza la consideración del héroe, al proponer el valor como una virtud secundaria, para ensalzar la prudencia y la astucia.

Vinculado a la *areté*, asimismo en Homero cobra relevancia el honor, ya que los héroes se tratan entre sí con respeto y honra. Elogio y reprobación tienen como sinónimos honor y deshonor (también los dioses reclaman el honor). El honor es el premio de la *areté*, el tributo pagado a la destreza. A partir de ahí, la soberbia es la sublimación de la *areté*. No obstante, la soberbia y la magnanimidad es lo más difícil del hombre, algo que tiene que ver con el amor propio, ya que quien estima a sí mismo, debe de ser infatigable en la defensa de sus amigos, y sacrificarse en honor a su patria. Con todo, lo peculiar y original de los griegos, en cuanto al sentimiento de la vida, es el heroísmo.

¹⁶ Platón lo dice claramente cuando señala en su libro *La República* (606e) que los adoradores de Homero no sólo lo ensalzan para complacencia, sino como guía de la vida.

En esta descripción no debemos olvidar el papel de la mujer. Su máxima virtud es la hermosura, pero también, y sin salirnos de esta cualidad, aparece su posición social y jurídica de la señora de la casa. De ahí que surjan otras virtudes, con su sentido de modestia y destreza en el gobierno de la casa.

Por otro lado, y como expondremos más adelante, hay en *La Iliada*, al mismo tiempo que una valoración del héroe, un cuestionamiento de la ética heroica y consiguientemente también de la guerra.

Esto nos lleva a otra característica que hemos guardado para este momento, y es la que le supone al héroe su violencia innata, y necesidad de matar. Una necesidad que la épica conserva, pero desgajando de ella la condición negativa. Homero se lo atribuye a su héroe con un nuevo significado, del que Aquiles es el más claro exponente: se trata de sobresalir en valor guerrero, en matar mayor número de enemigos. Pasa, pues, este valor guerrero a desempeñar un nuevo significado al convertirlo en valor competitivo, proyección de la excelencia heroica. Es un elemento que, con gradación no sólo cuantitativa sino también cualitativa, poseen todos los héroes homéricos (Vílchez, M., 1976: 23).

La cuestión de fondo está en saber en qué grado la epopeya homérica purifica el ideal heroico. A la postre, quedan diseminados en dicha epopeya muchos restos de astucia, como elemento principal de actuación. Es lo que denomina “arte de engañar”, que poseen héroes como Autólico y Sísifo¹⁷, anteriores al ideal de la sociedad aristocrática que reflejan los poemas homéricos, pero también otros más modernos, como la propia Penélope. Este personaje, según Vílchez, está habituado a tramar engaños. Por ello da esperanzas a todos los pretendientes en particular, mientras su pensamiento es muy diferente a las esperanzas que de sus palabras se desprenden. La artimaña del velo que teje durante el día, para deshacer su labor por la noche, no parece ser sino uno más de los artilugios frecuentes en el personaje que nos describe. Penélope miente a uno de sus pretendientes –Eurímaco– al afirmar que el día de su boda está próximo y que su mayor pesar radica en ver que ellos violan las costumbres establecidas, al no ofrecerle regalos y rivalizar así en riquezas, mentira con la que pretende sacar provecho de los pretendientes, y que regocija a Odiseo (1976:27).

¹⁷ “El más capaz de engañar de todos los hombres”, se dice en un pasaje de *La Iliada* (VI, 153)

En cierta medida, pervive una actitud receptiva que hace que la victoria por engaño cause admiración por quienes la presencian. En algunas ocasiones, como es el caso especial de Odiseo, esta mentira está relacionada o es producto de la sabiduría, y es objeto de admiración. La conquista de Troya, mediante la trampa del caballo, es una hazaña de la que participan los héroes griegos. Homero no celebra este hecho especialmente como acción gloriosa, pero sí que le da cierto protagonismo, sobre todo cuando Néstor la narra a Telémaco sintiéndose orgulloso de dicha operación. Esta unión entre engaño y sabiduría no es la tónica en las historias de Homero, en todo caso más que sabiduría, podríamos hablar de estrategia. Porque lo que en muchas ocasiones acontece es que se describe, con indudable tono admirativo, el carácter mentiroso como relacionado con la inteligencia.

Por ello la facultad específica de engañar que acompaña la personalidad del héroe es objeto de admiración por parte del poeta. Una capacidad que se considera no sólo exponente de una inteligencia superior, sino de una naturaleza superior, que es patrimonio común del héroe homérico.

Tanto Odiseo, como Aquiles o Agamenón, son héroes que obtienen la gloria *-kléos-* por medio de su superioridad en el arte de engañar.

La moral agonal

Mucho de lo que hemos dicho tiene que ver con el planteamiento moral, porque Homero no está tan exento de moralidad, como apuntábamos al principio, ya que es desde los comportamientos que expone, o primeras formas de relacionarse los hombres, de donde empiezan a surgir conceptos como bien, mal o justicia. Hay que tener en cuenta que, como señala MacIntyre, moral y estructura social son en las sociedades heroicas una y la misma cosa. Por ello ve MacIntyre que hay reglas dadas que asignan a los hombres su lugar en el orden social y con él su identidad, ya que está prescrito lo que se debe y lo que no se debe hacer; y como han de ser tratados y contemplados si fallan (1987:158).

La moral aristocrática es esencialmente competitiva y agonal. El hombre griego de mentalidad aristocrática busca ser el primero, el mejor, ya que ello trae consigo la fama, el honor y el reconocimiento. La actitud contraria trae el deshonor. En este sentido, los adjetivos que en Homero designan al hombre cuya virtud es la excelencia (*areté*), nada tienen que ver con el mantenimiento de una conducta justa y autocontrolada en sus manifestaciones vitales. Lo

importante es ser el primero, la fama, el honor, la naturaleza especial heredada, el pertenecer a una clase determinada, etc. Éstas son las características que hacen del hombre un ser bueno y virtuoso.

En todo caso, señala Lledó, en la sugerencia de los poemas de Homero se percibe un hacer, no una teoría ética. Porque dicho planteamiento no brota como consecuencia de un contraste con normas, mandatos, teorías que sirviesen para “habilitar” las acciones, para justificarlas, para traicionarlas. En sí, quiere decir Lledó que «no hay códigos abstractos o instituciones que consoliden o faciliten lo que los hombres hacen» (2002:17). Aunque, eso sí, los héroes protagonistas viven en un complejo sistema sancionador y proclamado de sus hazañas.

Aún así, según Lledó, estaríamos en lo que Aristóteles denominaba *enérgeia*, es decir, una organización práctica, una sociedad dinámica en la que se anticipa también aquello que formulará la primera teoría ética: «somos lo que hacemos».

Desde estos presupuestos, Lledó llega a afirmar que los poemas homéricos permiten reconstruir una especie de *éthos*, incluso en *La Iliada*, porque en una situación de guerra se plasma una segunda naturaleza. En ese sentido se vislumbra en los héroes, en sus luchas junto a los dioses, sus mitos y recuerdos, un pequeño intento de organización de vida en común, el inicio de un camino hacia la *pólis*.

Y es la utilización de la palabra, que aparece en los poemas a modo de diálogos, el punto crucial al que se referirá Lledó porque su utilización es «la única posibilidad de romper el oscuro horizonte de la guerra, de salvar la violencia de la naturaleza, por medio de la mirada y la voz de los hombres» (2002:19).

Esencialmente, ese hablar será el que fundará la vida “racional” de la *pólis*, de la Política, como primer proyecto más importante de compensar el egoísmo del individuo (sin *éthos*). Por eso Aquiles dirá en un momento de *La Iliada*: «Ojalá pereciera la discordia para los hombres y para los dioses, y con ella el rencor, que hace cruel hasta al hombre sensato, cuanto más dulce que la miel se introduce en el pecho y va creciendo como el humo» (Lledó, E., 2002: 21)

Con esta última afirmación vemos ya algún apunte de la *paideía* democrática, pero de momento permanecemos en un mundo, contado de forma literaria, donde la guerra orienta y determina los hechos de los hombres. Hechos que, como hemos visto, con frecuencia surgen del engaño y la argucia y

se convierten en hazañas de los héroes. Héroes que aceptan la situación esencial de la vida humana y su lucha por superarla.

Aceptan, pues, un sistema de valores establecido sobre la base de la superioridad de los distintos protagonistas del mundo épico. Sobre un carácter radicalmente competitivo. Sin embargo, en la épica homérica el individuo no está sólo pendiente de la guerra, sino que también posee cierta capacidad de progresar a través del lenguaje.

Una situación que nos recuerda que los héroes también hablan, dialogan. Y sólo el lenguaje les hace ver un ápice de esperanza, al ver a dicho lenguaje como algo contrapuesto a la simple fuerza, y que remedie la miseria, la rivalidad y el odio.

Otro dato importante, verificado por Lledó, es que tal y como aparece en Homero, el héroe navega de forma espontánea por el mundo. «Los héroes luchan, hablan, invocan, matan. Vivir es combatir. No hay héroes anónimos, conocen la vida de sus adversarios » (2002:22).

Píndaro y Teognis dan al concepto de hombre aristocrático planteado por Homero, un tono de idealidad, incluso con connotaciones ya claramente morales. Sin embargo, estas nuevas teorías aristocráticas siguen una concepción moral esencialmente competitiva y agonal. El fracaso o el éxito es lo que condiciona la fama o el deshonor. La excelencia se adscribe a cualidades heredadas de las familias nobles, que no excluyen, como subraya Rodríguez Adrados, el esfuerzo (1998:37). Un esfuerzo que, para ser reconocido, precisa de la *dóxa* y opinión de los demás.

Píndaro, que teoriza en la vida ciudadana, ya lejos del ambiente guerrero arcaico, habla del triunfo en los juegos y de las hazañas míticas del pasado. Tanto en un lugar como en otro se ensalza al triunfador diciendo que ha demostrado un *areté* de su estirpe.

Teognis, por su parte, llega a hablar de “buenos” y “malos” al relacionar estos términos con los nobles y los que no lo son. Los nobles tienen, para Teognis, unas virtudes restrictivas a partir del juicio superior que posee el noble. De ahí que la riqueza sea connatural, ya que es natural que el “bueno” posea riquezas y si el “malo” se enriquece¹⁸ no es capaz de éxito alguno sino sólo de encubrimiento de una realidad profunda.

¹⁸ Está hablando claramente de esa clase no noble que se enriqueció, y que será, como vimos, un condicionante relevante para el advenimiento de la democracia.

Virtud y aristocracia

Según MacIntyre, «los valores básicos de la sociedad aristocrática eran dados, predeterminados por el puesto del hombre en la sociedad, y los privilegios y deberes que se siguieran de su rango» (1978:156). Cada individuo tiene un papel dado y un rango dentro de un sistema bien definido y determinado de papeles y rangos. Un hombre sabe quién es conociendo su lugar en la sociedad. Es, pues, lógico que MacIntyre diga que en la sociedad heroica un carácter de naturaleza relevante sólo puede mostrarse por una sucesión de incidentes y la sucesión misma debe ejemplificar modelos (1978:159).

De tal afirmación se sigue que el término “valor”, en la sociedad aristocrática, no es sólo la capacidad para arrastrar daños y peligros, sino también la de encarar un tipo determinado, modélico, de daños y peligros. Estos argumentos son los que hacen que se ejemplifiquen determinados actos, pero también lo contrario, los héroes sienten *aidós* (vergüenza) cuando se enfrentan a la posibilidad de obrar mal.

Por otro lado, como sigue diciendo MacIntyre, el honor lo confieren los iguales, y sin honor el hombre no vale. Desde esta perspectiva se percibe cierto grado de responsabilidad en el hombre aristocrático, ya que cada individuo es responsable con los demás miembros de la misma saga o estirpe.

Por tanto, las virtudes heroicas requieren una clase específica de ser humano y una clase específica de estructura. El yo llega a ser lo que es en las sociedades heroicas sólo a través de su papel; es una creación social, no individual. Esta aseveración le lleva a MacIntyre a perfilar su teoría en cuanto a que la virtud no se puede poseer excepto como parte de una tradición dentro de la cual la heredamos y la discernimos. Una teoría que le sirve a MacIntyre como crítica a la modernidad, ya que según él toda moral está siempre en cierto grado vinculada a lo socialmente singular y local, y, por tanto, según él, las aspiraciones de la moral de la modernidad a una universalización libre de toda particularidad son una ilusión.

Una asunto que, evidentemente, sólo esbozamos porque este apartado sólo trata de describir la virtud desde el punto de vista de la sociedad aristocrática, una sociedad que perfila un tipo de hombre.

El hombre aristocrático

La *paideía* aristocrática de raíz homérica nos muestra a un hombre vuelto hacia este mundo, no hacia la otra vida, ni hacia su interior. Lo importante es el disfrute de los bienes en tiempos de paz, así como la *euphrosýne* o alegría de vivir. El hombre aristocrático, de acuerdo con la ideología que representa, piensa poseer una naturaleza o *phýsis* especial que se hereda. Esta naturaleza especial del noble incluye una serie de rasgos, como la sabiduría. Ahora bien, no una sabiduría racional, fruto del estudio o del aprendizaje, sino instintiva y natural. Píndaro compara la nobleza con las cualidades instintivas de las razas animales. Ahora el sabio es el que sabe mucho por naturaleza, frente al que sabe por aprendizaje, el cual tiene una *areté* inferior.

Es así como, para Rodríguez Adrados, se concibe la excelencia del noble como heredada. Pero, según él, no es una herencia automática ya que la *areté* es una cualidad cuya existencia debe de ser demostrada individualmente y en cuyo desarrollo puede alzarse un grado más o menos alto; también se puede fracasar (1998:41). Por algo, para Píndaro, la *areté* de nacimiento se desarrolla individualmente, de ahí la capacidad de los nobles para el mando. El héroe para ser honrado necesita de un símbolo material de su triunfo y puede sufrir censura moral ante el fracaso o ante hechos vergonzosos, como la cobardía.

Hay un problema que, según Rodríguez Adrados, no termina de solucionar la concepción del hombre aristocrática, y es que la moral agonal no está en un primer momento relacionada con la justicia sino con la idea de limitación del hombre frente al dios. La vida del hombre sigue pendiente de las decisiones imprevisibles de la voluntad divina (1998:56).

Ante ello, el pensamiento aristocrático mantiene dos salidas. Una consiste en temer el valor de la desgracia, esperando que, en virtud de la misma ley del ciclo, sea pasajera. Y la otra, aunque el éxito depende de la voluntad divina, el hombre no debe renunciar a él. En esto, como señala Rodríguez Adrados, no hay una explicación coherente, sino más bien contradictoria. Por ello, para contrarrestar esta contradicción, el teórico aristocrático no tiene más remedio que llegar a valorar otra virtud, la *sophrosýne*, es decir, la moderación, la templanza: «Si vences, no te jactes de ello públicamente». Con esto último ya tenemos perfilados algunos conflictos que después se verán reflejados en las tragedias.

En todo caso la moral aristocrática no constituye un sistema racionalmente organizativo, es una suma de elementos dispersos. Las virtudes, mal definidas, tienden a confundirse. Desde esta perspectiva, la política aristocrática no puede ir más allá de la realización en la comunidad de una estricta jerarquización, fundada en la posesión de una *areté* de los nobles. Por eso, Rodríguez Adrados llega a decir que “el gobierno aristocrático” es concebido como *eunomía* o “buen orden”, y la “justicia” significa el atenerse al “orden tradicional”¹⁹ (1998:72).

3.4.1.2. - Paideía democrática

Previamente al planteamiento de una *paideía* democrática, en Grecia se produce una serie de corrientes renovadoras que en muchos casos no niegan la concepción aristocrática, pero sí que aportan nuevas valoraciones que van dando vida a un planteamiento democrático. Uno de los asuntos primordiales, para que nos fijemos en este cambio, tiene que ver con la mejor sistematización de las nuevas ideas con respecto al pensamiento aristocrático, muy contradictorio en muchos aspectos, como su concepto de cultura, que es débil y repleto de vaguedades, Y ello incluso admitido por quienes, como Bañuls, encuentran cierta semejanza entre los objetivos de ambas formas de *paideía*.

Bañuls considera que los dos grandes sistemas de educación, el aristocrático, nucleado en lo sustancial en torno a los poemas homéricos, y el democrático, consolidado en gran medida por la tragedia griega y articulado y desarrollado por la Sofística, reconocen la autoridad de dichos poemas homéricos. Por ello habla incluso de un objetivo común entre ambos sistemas educativos: «capacitar al hombre para hablar y actuar correctamente» (1996:8).

Es evidente que en la paz y en la guerra el griego es un pueblo que gustaba de reunirse en Asamblea para, a través de la palabra, intentar persuadir (un elemento que luego será fundamental para la Sofística) a los demás. Este rasgo lo hicieron extensivo los griegos a sus dioses, y así, siempre que hay algo que decidir, hallamos a los dioses reunidos en Asamblea tratando de cuestiones tanto divinas como humanas.

Pero Bañuls no se queda ahí y profundiza en otro tema básico determinado por la *paideía*, el de la responsabilidad.

¹⁹ Habría que advertir, como hace Rodríguez Adrados, que los pitagóricos dedujeron este sistema teóricamente y ya no sólo de manera tradicionalista. Así, el mismo principio que domina el mundo, es el que rige la relación de las clases sociales. De ahí la deducción de la igualdad geométrica, que viene a equivaler a que cada uno tiene los derechos que merece su valor.

Un asunto que en los poemas homéricos se contaba desde dos versiones: «En la más primitiva, la responsabilidad no se atribuye al hombre que ha llevado a cabo el acto en cuestión, sino a la intervención de un dios, o, simplemente, al destino inevitable. En este marco de acción, el hombre se nos muestra como un instrumento involuntario de la divinidad y como víctima de un poder sobrehumano» (1996:15).

Son muchos los pasajes, tanto en *La Ilíada* como en *La Odisea*, donde los hombres, frente a los reproches y acusaciones que sufren, se defienden acudiendo a un dios o a un destino inevitable. En general, los personajes de estas obras se sienten como instrumentos involuntarios o víctimas de un poder sobrehumano, a cuya fuerza no es posible resistirse.

Según Bañuls, estas alegaciones proceden de creencias antiguas, constituidas no sólo por la idea de un Hado superior a los hombres –e incluso a los dioses– sino más aún, por las creencias demoníacas y mágicas primitivas, vinculadas también al culto de los muertos y alimentadas por la experiencia del poder irresistible de las pasiones (amor, odio, miedo, ira, codicia, etc.) que parecen transformar al hombre en un poseso no responsable de sus acciones.

La segunda versión, todavía dentro del pensamiento primitivo, si bien hombre no es responsable de sus actos, ya empieza a mostrar indicios que indican cierto grado de responsabilidad. Por un lado, en los tiempos de la nobleza homérica se distingue la heroicidad griega del simple desprecio salvaje de la muerte, y también, en *La Odisea* aparecen ya reproches dirigidos a los autores de los hechos, como el de la desmesura, actitud que conlleva obcecación fatal, una tendencia a la que el hombre también se siente incapaz de sustraerse. Estos reproches son un indicio, según Bañuls, de que, frente al concepto de hombre como objeto en manos de los dioses, que convierte al autor en irresponsable y víctima de un poder superior con el que no se puede luchar, empieza a calar la idea de la responsabilidad del hombre (1996:18).

Y con respecto al destino, el otro argumento utilizado por el hombre para no dar cuenta de su responsabilidad, va cobrando fuerza la idea de transgresión de dicho destino de Zeus, en especial con la actitud antes mencionada de desmesura. La acción de la desmesura altera el destino marcado por los dioses, de ahí la necesidad de *sophrosýne* como ya hemos señalado en unas líneas más arriba.

Es a partir de aquí, para Bañuls, donde va tomando cuerpo el desplazamiento de la responsabilidad de los dioses a la de los hombres,

además, la trasgresión del destino, es también un intento de trasgresión de la justicia, un acto contra la justicia, ante el cual la divinidad reaccionará inevitablemente (1996:18).

En todo caso, el hombre aparece diferenciado de la naturaleza y, a los ojos de los dioses, es responsable de sus actos. Una diferencia que se va apuntalando desde *La Ilíada* a *La Odisea*. En la primera domina la visión tradicional, es decir, la admiración por la sobrehumana *areté* de los héroes de la Antigüedad. Sin embargo la nobleza de *La Odisea* es una clase cerrada, con fuerte conciencia de los privilegios, de su dominio y de sus finas costumbres y modos de vivir. En lugar de las grandiosas pasiones de las imágenes sobrehumanas y los trágicos destinos de *La Ilíada*, hallamos en esta obra un formato más humano, es decir, el trato entre los hombres tiene algo altamente civilizado.

Por ende, si primeramente la posición del hombre es completamente pasiva, poco a poco, y sin dejar los textos homéricos, la responsabilidad se atribuye a los dioses, pero también a los hombres. Desde esta perspectiva, la postura del hombre no sólo es activa sino también violenta, como lo es también la reacción de la divinidad²⁰. Y esto es importante, pues el hombre ya no es objeto en manos de los dioses, como los siguen siendo los restantes elementos que conforman la naturaleza.

De todos modos, hay un marco primitivo que persistirá con el tiempo, incluso en los momentos de mayor secularización, el del temor a la reacción de la divinidad ante una acción injusta e impía. Así, ambas acciones (la de un grado de responsabilidad y dicho temor a los dioses) coexistirán también en la era democrática.

En cierta medida, Bañuls defiende que la *paideía* democrática no supone una ruptura, sino que más bien continúa en lo esencial de la antigua educación, «cuyos objetivos coinciden sustancialmente con las necesidades de los nuevos tiempos» (1996:11).

No obstante, sí que podemos, y debemos, atisbar que el mundo griego se irá diferenciando de ese estadio primitivo conforme aparezcan nuevos pensamientos (Hesíodo, Solón, Esquilo...) que apunten ideas democráticas. Un rasgo diferenciador de cierta envergadura, es el carácter asistemático de la educación aristocrática frente al sistemático de la democrática. Aparte de que se

²⁰ Hay que tener en cuenta que para Jaeger que el concepto de *areté* es usado con frecuencia por Homero, así como en los siglos posteriores, en su más amplio sentido, no sólo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses.

va evidenciando una mayor responsabilidad humana, ya que en la *paideía* democrática irán apareciendo ideas sistemáticas, sobre todo a través de la evolución de dos conceptos básicos y fundamentales de la democracia: la libertad y la justicia.

Y aunque a continuación nos centraremos más en la segunda noción, no debiéramos olvidar que tanto Platón como Aristóteles coinciden en que para que exista democracia ha de existir necesariamente libertad. Esto lo dice Aristóteles en *La Política*: «El fundamento, por tanto, del régimen democrático es la libertad, pues esto suelen decir, en la idea de que sólo en este régimen se participa de libertad, pues éste es, según afirman, el fin a que tiende toda democracia »(1317b).

También señala Platón en *La República*:

«¿Y qué dices que la define? –La libertad, dije. Pues esto en una *pólis* gobernada de forma democrática oirás que es lo más hermoso y por ello en ella sólo merece la pena vivir a aquel que es por naturaleza libre. –En efecto, observó, esa frase se repite con frecuencia» (562 b-c).

Corrientes renovadoras

Si Homero es el primer educador del pueblo griego, el segundo es Hesíodo. Este poeta que vivió en el siglo VIII a. de C. es, como señala Jaeger, la segunda fuente de la cultura, aportando un tipo de heroísmo diferente al aristocrático, «la lucha tenaz y silenciosa de los trabajadores con la dura tierra y los elementos» (2004:71). A partir de esta preocupación, lo fundamental en la obra de Hesíodo es la idea de derecho, expresada sobre todo en su obra *Erga*, donde expresa su fe en el derecho, contra las usurpaciones de los nobles. De ahí su posición en contra del derecho del más fuerte para proporcionar otra idea de derecho como raíz de una sociedad mejor.

Como bien dice Jaeger, el pensamiento de Hesíodo ayuda a comprender también el concepto de educación popular, de una nueva doctrina de la *areté* para el hombre sencillo. En realidad, Hesíodo mantiene la idea del orden general basado en principios divinos, y toma a la *díke* como una diosa, hija de Zeus, pero su progreso en las ideas tiene que ver con la defensa del pueblo (Rodríguez Adrados, F., 1998:75).

En todo caso, Hesíodo profundiza en el problema social de toda educación, una educación y cultura que, con el perfeccionamiento de la *pólis*, se

irá afirmando a raíz de la superación del individualismo y la formación de los hombres de acuerdo con una obligación de la comunidad. A partir de aquí, la exigencia de un derecho igual constituye el fin más alto de la *isonomía*. La igualdad ante la ley o ante el juez se convierte así en un punto crucial para el advenimiento de la democracia, ya que ello significa la admisión de unos derechos que antes no se tenían, en las clases sociales ajenas a la nobleza.

A fin y al cabo, el desarrollo de este derecho es básico para vislumbrar un ideal ciudadano.

Un ideal que no sólo tiene que ver, como señala Jaeger, con que los gobernados estén bajo del dominio de la ley sino también los gobernantes. De ese modo, la *dike* se construye como una plataforma de la vida pública, ante la cual son considerados los ciudadanos como iguales. «Incluso los nobles deben someterse al nuevo ideal político que surge de la conciencia jurídica» (2004:108).

Así, pues, las mejoras de las condiciones del pueblo tendrán repercusión en el beneficio de toda la ciudad, de igual manera la voluntad de justicia que se produce en la vida de la *pólis*, se convierte en una fuerza educativa, análoga al ideal caballeresco de valor guerrero en los primeros estadios de la cultura aristocrática. Pero las bases y los fines son bien distintos.

Ahora es el hombre justo, el que obedece las leyes y se rige por sus mandatos, quien, por ello mismo, cumple también su deber en la guerra. En esta nueva *areté*, la justicia, el gobierno se convierte en el educador de la ciudadanía. La ley, para Hesíodo, representa el estadio más importante en el camino que va del ideal aristocrático a la idea del hombre que se va imponiendo. Sobre todo conforme adquieran valor las ideas de los filósofos, como veremos más adelante.

De momento habría que mantener que el ciudadano tiene que cumplir con su destreza profesional, pero también con una virtud general ciudadana, mediante la cual se pone en relación de cooperación con los demás dentro del espacio vital de la *pólis*.

Con Hesíodo, la justicia se convierte en la idea de defensa del débil contra el fuerte. Al mismo tiempo, y, en relación con esta idea, existe en su obra una valoración positiva del trabajo tomado ahora como un ideal muy alejado también de lo mentalidad aristocrática. Ello no significa que no persistieran en el pensamiento de Hesíodo, y como algo positivo, los valores agonales del honor, el éxito, la fama, etc.

Con el tiempo, Hesíodo va siendo superado en «su exigencia de que todos los individuos participen activamente en la vida pública y adquieran conciencia de sus deberes ciudadanos completamente distintos a los relativos a la esfera de una profesión» (Jaeger, W., 2004:114).

En estas circunstancias, habría que advertir que cuando aparece el nuevo estado jurídico, la virtud de los ciudadanos consiste en la libre sumisión de todos, sin distinción de rango ni de nacimiento, a la nueva autoridad de la ley. Con el tiempo, Aristóteles designará al hombre como político por su ciudadanía, una identificación comprensible a partir de este planteamiento que se va perfilando a raíz de la estructura vital de la antigua *pólis* griega, donde se percibe la cultura a modo de una existencia en común y como la suma de la vida más alta, incluso como una “calidad divina”. Quedémonos, pues, en esta nueva estructuración de la comunidad que acontece a partir de la base común del derecho para todos y la creación, por ese motivo, de un nuevo tipo de hombre, el ciudadano.

El siguiente paso en el camino democrático tiene que ver con otro nombre propio, el de Solón, arconte de Atenas en 594 a. C. Según Jaeger, si la imposición de una legislación ha sido fundamental para la formación de un nuevo hombre político, su poesía constituye la explicación más palpable de esta verdad, ya que éste tiene el valor excepcional de mostrarnos, tras la universalidad impersonal de la ley, la figura espiritual del legislador, «en el cual se encarna de un modo visible la fuerza educadora de la ley, tan vivamente sentida por los griegos» (2004:138).

Los poemas políticos de Solón exhortan a los ciudadanos a un sentido de responsabilidad en relación con la comunidad. Si Hesíodo es el primero en apelar a la divina protección de *dike* en su lucha contra la codicia humana, Solón no hace más que desarrollar esta idea. No en balde, se halla también convencido de que el derecho tiene un lugar ineludible en el orden divino del mundo. Por ello, Solón no se cansa de proclamar que es imposible pasar por encima del derecho, porque, en definitiva, éste sale siempre triunfante. De ahí la creencia de que pronto o tarde viene el castigo, cuando la *hýbris* humana ha traspasado los límites.

Solón mantiene que, para la masa, es suficiente con someterse a las leyes que le son prescritas, pero aquel que las prescribe precisa poseer una alta medida que no se halla escrita en parte alguna, una cualidad que tiene que ver con la justa intelección y la firme voluntad de llevarla a la plena validez. Solón,

al intervenir en las ciegas luchas de intereses en que se consumen sus ciudadanos, plantea el problema de la responsabilidad. Porque, según Jaeger, «el conocimiento universal de una legalidad política entre los hombres lleva consigo un deber para la acción» (2004:144).

Vemos, pues, dos cualidades necesarias para seguir la senda de la democracia, la racionalización y la moralización. No obstante, todavía queda en el planteamiento de Solón un resquicio aristocrático, ya que, para él, la relación entre nuestro éxito y nuestro esfuerzo es enteramente irracional. Pero este reconocimiento de la irracionalidad humana no anula la responsabilidad del agente en relación con las consecuencias de las malas acciones. Esto es, la inseguridad en el éxito de los mejores esfuerzos no lleva consigo la resignación y la renuncia al propio esfuerzo.

En lugar de considerar el curso del mundo desde el punto de vista sentimental y humano, Solón se coloca objetivamente en el punto de vista de la divinidad y se pregunta si lo que no tiene razón alguna para el pensamiento humano no puede parecer inteligible y justificado desde aquel elevado punto de vista (Jaeger, W., 2004:146).

Por otro lado, en el camino para el desarrollo de una *paideía* democrática, hay que aspectos que destaca Jaeger y que debemos, al menos apuntar.

El primero tiene que ver con el progreso del pensamiento filosófico y el descubrimiento del Cosmos; el segundo, con la transformación de la nobleza, y el tercero con la política cultural de los tiranos. Parémonos en el primer apartado.

Horizonte filosófico

En la época de los presocráticos la función de guía de la educación se hallaba reservada a los poetas, a los cuales se asociaban el legislador y el hombre de Estado. No será hasta la aparición de los sofistas cuando cambie este estado de cosas, o al menos surgiera con fuerza un complemento con dichos poetas (ahora muchos de ellos convertidos, en la atapa democrática, en autores del teatro griego).

No cabe duda de que si la filosofía tiene su importancia para el hombre, también la tendrá para la ciudad, ya que esta actividad ayudó a dar el paso de la pura intuición de la verdad a la crítica y dirección de la vida humana. En este

sentido, podemos percibir un horizonte conceptual de la filosofía que llega a la tragedia.

Pero esta filosofía nos interesa más que por sus descubrimientos, como dice Fernando Cubells, por la actitud humana que los hizo surgir. Ésta es la que nos vincula con los filósofos presocráticos, como resultado de la misma sucesión humana, es decir, su finalidad de orientarse en los enigmas del presente (1979:11).

Aunque la filosofía griega empieza reflexionando sobre los problemas de la naturaleza, hay aspectos generales en los pensadores naturalistas que investigan sobre el origen, la *physis*, que después servirían para la materia en cuestión, cuando aparece «el concepto de verdad, un nuevo concepto de una validez universal en el fluir de los fenómenos, ante la cual es preciso que se incline todo arbitrio» (Jaeger, W., 20004:154). O dicho en otras palabras, las de Cubells: «ellos descubrieron que la actitud de enfrentarse a los problemas, y la búsqueda de soluciones tiene sentido» (1979:12). Esto es, el saber racional empezó a estructurarse como saber distinto al espontáneo.

Siguiendo a Jaeger,

«la filosofía sustituye la imagen del mundo de Homero mediante una explicación natural y legal [...] que significa la ruptura con el politeísmo y antropomorfismo de los dioses [...] ya que todos los fenómenos del mundo exterior, que los hombres atribuyen a la acción de los dioses, ante los que tiemblan, descansa en causas naturales» (2004:168).

Esta concepción naturalista se fija en nuevos valores religiosos y morales. Una mentalidad que llegará a conquistar un lugar en la sociedad y el reconocimiento por algunos autores, como Jenófanes, de la superioridad del hombre filosófico sobre el ideal humano tradicional. Precisamente será Jenófanes quien describirá un nuevo concepto de *areté* que perdurará hasta Platón: valor, prudencia y justicia; y, finalmente, sabiduría. Una sabiduría que, como dice Cubells, sintió la necesidad de conciliar distintas concepciones del universo, el mundo aparente y el mundo real (1979:14).

En este paisaje aparecen los pitagóricos, con los que la matemática entra en la educación griega como un elemento esencialmente nuevo, que tiene que ver con el aspecto normativo de dicha investigación.

Y ya observamos más arriba que la concepción de la tierra y del mundo de Anaximandro es un triunfo del espíritu geométrico, un autor que ahora

debemos profundizar por su aportación al desarrollo de la ciudad. Anaximandro –recordemos: un astrónomo, un cosmólogo, midió el tamaño del sol– buscó encontrar las leyes que midieran y explicaran el devenir del Cosmos. En esa búsqueda halló una ley suprema que todo lo abarca, que todo lo gobierna. Una ley que consideraba divina y que concibió como la absoluta ausencia de límites, y por ello, la llamó “lo ilimitado”. Un principio omniabarcador y omniorrector.

Con Anaximandro, para Cubells, aparece por primera vez la contraposición entre el mundo de la experiencia sensible y espontánea y otro mundo de construcción ideal (1979:34).

Con ello, Anaximandro esboza los principales problemas de los que se ocupará el pensamiento posterior. Ahí está su definición del movimiento como causa de un proceso cosmológico y el hecho de que la generación y la corrupción, es propiamente el movimiento, un proceso cosmológico que se repite cíclicamente. Por ello, como señala Cubells, «las cosas para ser eternas tienen que realizarse o desarrollar su realidad en forma de movimiento circular» (1979:40). Porque sólo en la circunferencia el punto donde la línea termina es simultáneamente el punto en que vuelve a empezar. De ahí la necesidad, para Anaximandro, del proceso cosmológico: sólo cuando éste se presupone tiene sentido el esfuerzo por descubrir sus leyes, la razón del Cosmos. Este modelo se inspira, según Jaeger, en la idea de justicia de la *pólis*.

A continuación nos detendremos en tres asuntos que después recogerá la tragedia, y que sintetizamos del estudio de Walter Koham (2006:114-115):

1) El universo aparece como un orden que se quiebra y restaura. El Cosmos es un universo de lucha, de puja entre contrarios; y aún más, como escenario de una lucha que provoca rupturas y restablecimientos de un orden que se quiebra y se restaura. La quiebra de ese orden implica una reparación que instaure nuevamente aquel orden resquebrajado.

2) Ley humana y Ley divina. El orden cósmico está definido en términos jurídicos. En el Cosmos es un universo donde impera una legalidad. A la ruptura de esa ley –la injusticia (*adikia*)– sucede una justicia compensatoria. Pues eso es la *dike* que impera en la *pólis*: una justicia impersonal retributiva, que no modifica un orden impuesto sino que restaura un *statu quo* quebrado; un universo de lucha, una ruptura de un orden y de reparación de él, un orden que

se proyecta del ámbito humano al plano cósmico en el que el hombre se inserta. Así, pues, la ley humana se forja en armonía con una ley cósmica y natural.

3) Lo divino impersonal. No son los dioses sino lo divino quien impone su ley: lo divino no tiene el menor vestigio de traza humana, no está preso de los límites del ser humano, es impersonal y no envejece, pero todo lo abarca y todo lo gobierna. Así, algo impersonal gobierna el cosmos humano y natural.

4) Necesidad cósmica y libertad humana. Todo el proceso descrito en los puntos anteriores es necesario. Y lo necesario es lo que no puede ser de otra manera. Por tanto, en un universo donde rige la necesidad, se ve problematizada la acción ética de las acciones humanas. He ahí el dilema que asumirá la tragedia entre necesidad y elección; entre cosmos de necesidad y libertad humana.

5) En el tiempo hay relación de causalidad. En el ordenamiento del tiempo, en el futuro, se verificará la aplicación de esta ley inexorable: lo ilimitado ordena el tiempo por venir, busca restaurar en lo porvenir el desequilibrio producido por la injusticia, por la ruptura del orden. De ese modo, el presente parece proyectarse casualmente sobre el futuro. Aunque queda en pie la cuestión de la cognoscibilidad o predictibilidad de ese orden temporal por venir, resulta manifiesto que entre presente y futuro hay una relación de causalidad.

Siguiendo otros nombres de la filosofía, aparece seguidamente Parménides, quien construye en su teoría una trama rigurosamente lógica, impregnada de la conciencia de la fuerza constructiva de la consecuencia de las ideas, esto es, el «triunfo de la necesidad del pensamiento».

Pero, nos importa más llegar a Heráclito, y, primeramente, notar cómo en este pensador profundiza en los cinco puntos propuestos por Anaximandro.

Para Heráclito, en el Cosmos conviven la unidad y la multiplicidad; la identidad y la diferencia; el Cosmos es la multiplicidad de contrarios que se oponen, pero también la unidad de la identidad que los abarca. En otros términos, el Cosmos es una unidad, pero no una unidad indiferenciada, sino una unidad de lo diferente.

Desde estos presupuestos, dicho Cosmos no sólo es oposición y disputa, sino también la unidad e identidad que abarca la oposición y la disputa. Un Cosmos de equilibrio que precisa del permanente y necesario desequilibrio.

A partir de ahí, hace un llamamiento a los hombres para que sigan el *lógos* o razón como principio ordenador del mundo. El *lógos* de Heráclito es, según Jaeger, un conocimiento del cual se originan al mismo tiempo la palabra y la acción. No obstante, Heráclito es el primer filósofo que introduce la idea de que el conocimiento del Ser se halla en íntima conexión y dependencia con la intelección del orden de los valores y de la orientación de la vida. Lo que presupone que el *lógos* debe darnos una nueva vida *sapiente*.

Esto nos lleva a unas conclusiones que ya tienen mucho que ver con la *paideía* democrática, el *lógos* de Heráclito nos muestra una comunidad todavía más alta y más comprensiva que la ley de la *pólis*, ya que en ella debe descansar la vida y el pensamiento. Mediante el *lógos* es posible hacerse fuerte, como la *pólis* mediante la ley.

También habrá que tener en cuenta, como nos recuerda Kohan, que la *pólis* es lo común, por ello, para Heráclito, la guerra y el *lógos* son lo común (2006:117). Y esto, ¿qué significa? Dicho pensamiento es fruto de ese universo de oposición que hemos descrito. Un universo en el que persiste la guerra, que todo lo gobierna y que siempre origina excesos que generan nuevos abusos, y el *lógos*, que es, según Kohan, posiblemente también una ley.

Esta teoría parte del hecho de que la ley de la *pólis* encuentra su fundamento en la ley divina. Y esto lo demuestra Kohan con una cita extraída del propio Heráclito: «es necesario que todos los que hablan con inteligencia confíen en lo común a todos, tal como un estado en su ley, y con mayor confianza aún; en efecto, todas las leyes humanas se nutren de una sola, la divina»(2006:117).

Es necesario, pues, para Heráclito, la defensa de lo común, de la *pólis*. La defensa de una cosa común, frente a otra cosa común, la guerra.

Esta reafirmación del origen divino de las leyes de la *pólis* sólo se puede entender si aquellas leyes fueron cuestionadas en su legitimidad. Y este cuestionamiento del carácter divino de las leyes de la *pólis* se reflejará en los trágicos y, de un modo más general, en los *Diálogos* de Platón. Pensemos sólo por un momento en la dualidad trágica que atraviesa Antígona; aceptar la ley de la *pólis* significa quebrar la ley natural y, a la inversa, seguir la ley natural implica romper el orden de lo común.

Ahora bien, ¿cuál es la ley divina para Heráclito? Lo que nos interesa de esta pregunta es la indagación de la relación del hombre con la ley divina, ya que divino es el orden natural y el orden de la *pólis* que se fundamenta en él. Entonces, si la ley se da de un modo inexorable, por necesidad, Kohan nos alecciona a plantear otra pregunta: ¿por qué pide Heráclito que los hombres sigan lo común? La respuesta puede ser la siguiente:

“para Heráclito, un pensamiento inteligente se vuelve hacia lo común no se queda en la particularidad de una oposición, en el predominio circunstancial de un contrario, sino que busca la unidad que subyace o abarca la lucha de contrarios” (2006:118).

Es una ley inexorable, pero Heráclito admite la elección deliberada de esa ley. Porque si hay elección deliberada, significa que hay cierta libertad. No un libre albedrío, puntualiza Kohan, sino una reafirmación deliberada en la única alternativa existente. Y advertir y entender la universalidad de esta ley, implica para el hombre la posibilidad de divinizarse. Por ello, Heráclito apela a la metáfora de los despiertos y los dormidos. La inteligencia está, dice Heráclito, en despertarse, y despertarse significa reconocer esta única ley que todo lo rige.

En consecuencia, tanto en Anaximandro como en Heráclito percibimos una idea central que Kohan formula de la siguiente manera:

«hay una instancia superior, no personal, que gobierna el devenir del tiempo. La lógica de lo temporal sigue una legalidad atemporal que los hombres no gobiernan. Heráclito va un poco más allá: lo mejor que pueden hacer los hombres es confiar y seguir esa ley. Y que exista una ley que gobierna el comportamiento de los hombres no impide que los hombres se sientan dueños de su obrar, cuando se autoafirman en esa legalidad» (2006:119).

Por tanto, si Jenófanes ensalza la “sabiduría” como la virtud humana más alta, porque es la fuente del orden legal de la *pólis*, Heráclito funda la aspiración de supremacía de la *pólis* en el hecho de que su doctrina enseña al hombre a seguir, en sus palabras y sus acciones, la verdad de la naturaleza y sus leyes divinas. Pero habría que matizar, como hace Jaeger, y señalar que si el ideal de la justicia y la ley es la realización de un orden divino, éste es concebido como un orden racional. Anaximandro y Heráclito «fundan, pues, el dominio de la sabiduría cósmica, superior a la inteligencia ordinaria de los hombres» (Jaeger, W., 2004:178).

Precisamente, si en un principio hablábamos de dos niveles en la idea de justicia griega: por un lado, el *nivel religioso*, y por el otro, el nivel de *necesidad política* (Hesíodo, Solón), ahora, con los filósofos presocráticos, nos hemos introducido de lleno en la base de la fundamentación racional o filosófica de la justicia en el mundo griego. Es lo que Jenófanes hace al ensalzar la “sabiduría” como la virtud humana más alta, porque es la fuente del orden legal de la *pólis*.

Tal fundamentación parte de la percepción de que tanto el orden divino como el orden humano (dos aspectos de una misma realidad) están subyugados a una regularidad. Lo cual conlleva la visión de la justicia como razón. Así, las ideas sobre el Cosmos se transmiten al orden humano y, por tanto, *díke*, sin dejar de ser una diosa, se convierte en sinónimo de regularidad ordenada de la cosas. Y tal orden (*kósmos*) y medida es algo racional, no caprichoso o arbitrario, con lo que se alumbrará la idea de que tanto el mundo físico como el hombre, al igual que los dioses, son esencialmente racionales; y racional es, por esa misma reflexión, la justicia.

En consecuencia, el ideal de la justicia es concebido como la actuación de un orden divino que, al mismo tiempo, es pensado como un orden racional que afecta tanto al mundo natural como al social. La diferencia respecto a filósofos posteriores, como Sócrates o Platón, reside en que éstos defenderán, además de la fundamentación racional de la justicia, la importancia de la virtud como algo interior e independiente del éxito o del fracaso exterior.

Tema, pues, de suma importancia que ha tenido notable fecundidad en todo el pensamiento griego que siguió a Anaximandro y a Heráclito y que no impidió que se hablara de los hombres como libres y responsables de su obrar. Así ocurre en los trágicos, pero también en Platón, a quien dejamos hablar a continuación, citando un fragmento de *Las Leyes*:

«el hombre es un juguete maquinado del dios, y en realidad eso es lo mejor que hay en él. Más aún, es necesario aceptar este modo de ser y que todos los hombres y mujeres pasen así la vida, jugando los juegos más hermosos, al contrario de los que intentaron hacer hasta ahora» (VIII-803c).

Racionalidad y democracia

Como conclusión a los diferentes apartados descritos, hay que decir que Grecia es esencialmente la iniciadora de la idea y la experiencia de una cultura racional. Esto lo confirma Vernant cuando señala que tenemos el derecho a

llamar “racional” a esta evolución del pueblo ateniense en la medida que representa una ruptura decisiva respecto de ese tipo de imaginación mítica que constituye, tal vez, la forma más extendida del pensamiento humano (2002:74).

Pero este hecho no es del todo claro, si, por ejemplo, acudimos a Dodds (*Los griegos y lo irracional*) quien nos recuerda cómo se imaginaban los griegos que era el ser humano: un amasijo de partes que podían llegar a ser independientes, como si dijéramos «eso lo hizo mi mano, no yo», siendo yo sólo una de tantas partes.

En la democracia griega ni desaparece el imaginario aristocrático ni el *lógos* llega por completo a superar al mito. Ambos conviven (es lo que refleja la tragedia). Ya lo dice Dodds, para romper con estas visiones un tanto ideales del mundo griego, todo hombre es un claro reflejo de su sociedad y su época, su vida como su obra es un espejo de su tiempo. En tal caso nunca deberemos entender su pensamiento como algo acabado, sino que muy frecuentemente este sufre una continua evolución, con constantes avances y retrocesos. En realidad Dodds reivindica los impulsos no sistematizados, no racionales, como parte importante de la cultura griega y no sólo “la virtud del conocimiento” marcada por Sócrates (2006:30). Llegará incluso a hablar de la impotencia moral de la razón (2006:178), y muestra a sí mismo cuán fuerte fue la reacción contra el racionalismo en el pecho de ciudadano medio ateniense (2006:180). Podríamos añadir que en las tragedias se puede demostrar estas ideas con claridad porque en ellas el mundo arcaico y mítico convive con las ideas modernas. Pero para llegar a estas conclusiones no hace falta realizar viaje alguno a la democracia griega, en las democracias actuales, en una época más claramente denominada racionalista, persiste esta realidad.

Por tanto, preferimos seguir embarcados en la aurora boreal de que cierto racionalismo ayuda a confirmar lo que llamamos imaginario democrático, un mundo de ideas que rompe conscientemente con la tradición. De ahí que nos interesen sobremanera las reflexiones de Castoriadis, sobre todo cuando subraya que la democracia posee un lazo fundamental con la filosofía.

La tesis de Castoriadis consiste en que la creación de la democracia y la filosófica son inseparables (2006:217). Ambas, según él, son una nueva revelación que cuestiona la cultura de la dominación. Porque si en la democracia ateniense ocurrieron situaciones como la creación de una nueva relación del hombre, la apertura de un espacio público de discusión, la conformación de un individuo que hace de su pensamiento medida, la escritura

de la ley después de la deliberación del *démos*, todo ello tiene que ver con un sentido interrogatorio, exactamente el sentido por excelencia de la filosofía. Se puede decir, según Castoriadis que la democracia supone un cuestionamiento interminable, entre otras cosas, sobre la justicia.

Por otro lado, subraya Castoriadis, ambos campos, el filosófico y el democrático, no pueden acudir a instancias externas. Aunque la actividad política y la actividad filosófica establecen criterios “externos” de justicia y de verdad, reconocen que son ellos quienes los establecen. Por ello Castoriadis percibe en la democracia una pregunta constante sobre el criterio de las leyes sin otro límite que la autolimitación. Ello significa que en esa etapa se rompe con el privilegio, y al mismo tiempo con el modelo irreflexivo, porque en una democracia no puede dejarse de pensar, de hacer preguntas básicas: ¿qué es una buena ley? O mejor, ¿qué es la ley? (2006:332)

Desde esta perspectiva, parece evidente que la filosofía nace en Grecia simultáneamente y consustancialmente al movimiento político explícito. La filosofía y la política emergen, para Castoriadis, como cuestionamiento del imaginario social instituido. «Surgen como interrogantes profundamente unidas por su objeto: al institución establecida del mundo y de la sociedad y su relativización por el reconocimiento de la *dóxa* y del *nómos*» (2006:324).

Durante incontables milenios la sociedad aristocrática había establecido unos imaginarios sociales fijos, indiscutibles e incuestionados. Con la democracia griega, la historia se puso en funcionamiento de otra manera. Cobró fuerza la interrogación, es decir, la actividad de transformación de la institución. Porque los griegos inventan la política como actividad lúdica que propugna la institución de la sociedad por la sociedad misma. El *démos* debía luchar más por la ley que por las murallas de la ciudad, he ahí el gran cambio.

Es interesante el símil que propone Castoriadis ante esta situación. Se trata del descubrimiento del abismo, una idea que en términos genéricos podría hacer referencia a Dodds, pero desde la búsqueda de otras conclusiones. Porque, según Castoriadis, la Grecia que llega a la democracia mantiene una cultura trágica. Y por el contrario a lo que diría Dodds, los griegos vieron el abismo y no trataron de ocultarlo. Perciben el mundo como un caos, por ello edificaron la razón. Al pensar en un momento determinado que ninguna ley es dada, y que era el ciudadano quien debía establecer dichas leyes, era una forma muy significativa de proponer una *paideía* democrática como una conquista, como un posicionamiento frente a la *hýbris*.

Porque –dice Castoriadis– la experiencia fundamental griega es el desvelamiento, no del ser ni del sentido, sino del sinsentido ineliminable. Los dioses griegos, al fin y al cabo, son inmortales, no eternos. Y la mitología, que perdura, es una forma de preguntarse sobre el sinsentido interminable.

En su búsqueda del límite de lo arbitrario, subraya Castoriadis, los griegos descubrieron que los cambios naturales se oponen a las leyes de las comunidades humanas convencionales, pero dicho hecho no impidió su idea de que no se puede vivir sin ley, «pero tampoco sin preguntas».

La ley establecida no se cuestiona más que a partir del razonamiento filosófico, la democracia de Clístenes es fruto de un movimiento social y político de varios siglos. Antes que los filósofos, el *démos* lucha contra las formas institucionales de poder, una lucha contra la tradición. Esta lucha ya es, para Castoriadis, implícitamente una “filosofía”. (2006:333) Porque lo que cuenta en el triunfo de la democracia no sólo es una victoria, sino que ésta surge del cuestionamiento de un orden político heredado.

Si Vernant dice que la razón griega es hija de la ciudad, Castoriadis hace hincapié en que «ciudad y razón nacen juntas» (2006:334).

No obstante, la única manera de transformar la *pólis* de simple recinto fortificado en una comunidad política, se precisa que el *démos* cree el *lógos* como discurso expuesto al control y a la crítica de todos y de sí mismo. Para ello debe evitar adosarse a cualquier autoridad tradicional. Y, recíprocamente, el *lógos* no puede ser creado efectivamente más que en la medida en que el movimiento del *démos* se instaura en un espacio público y común, donde brotan las oposiciones, la discusión y la deliberación. Pero ello no tiene sentido sin las ideas de igualdad y de libertad (la responsabilidad y obligación de hablar), que se vuelven posibles y reales en la Atenas del siglo V, por primera vez (por lo que se sabe) en la historia de la humanidad.

Sin ese espacio público común, sigue señalando Castoriadis, condición no material y externa, sino esencial y de fondo, la filosofía en sentido estricto no habría podido nacer, habría permanecido sirvienta de la religión, o de una institución establecida en la sociedad, como ocurrió en Oriente (2006:335). Esta actividad política, esta autoinstitución de la ciudad es al mismo tiempo pensamiento, no sólo el proveniente del ámbito filosófico sino también el que brota de los poetas y del pueblo.

La creación de la democracia es, filosóficamente, una respuesta al orden asensato del mundo, y a la salida del ciclo de la *hýbris*. Es la búsqueda del

abandono de la prescripción divina, ya que la *pólis* postula y crea su ley. Hay necesidad de la ley pero también cuestionamiento de ésta. No hay *pólis* democrática sin espacio público de interrogación y este espacio ya es *lógos* en su efectividad. La actividad política se abre a la interrogación, como la tragedia.

La democracia es un centro de creación sin analogía de lo que había ocurrido antes. Fracasa finalmente, según Castoriadis, por *hýbris*, porque, justamente lo que se había superado como condición para su advenimiento, ahora la recaída en la misma es signo de su degradación. También se viene abajo y porque no llega ni a autolimitarse ni a universalizarse.

De la derrota de la democracia, nos recuerda Castoriadis, nace la filosofía de Platón, quien busca la causa de ese fracaso y descubre que el vínculo profundo de esta causa es la propia la naturaleza misma del régimen democrático (2006:339). La democracia corre riesgos en razón de su propia acción, y Platón se propuso fijar criterios de una vez por todas. Es así como, para Castoriadis, empieza la filosofía política que ya no es pensamiento político pues se sitúa fuera del pragmatismo cotidiano.

Y he aquí un dilema que plantea Castoriadis: Pericles refuta las opiniones que cree falsas, Sócrates refuta las opiniones de todo el mundo, demuestra que todos los que hacen, hablan y deciden como si supieran, en verdad, no saben nada. Lo racional en Platón se plantea, pues de otra manera, desde lo extrasocial, porque habría que comprender que hay asuntos trascendentes, como la igualdad ante la ley, que deben extraerse de las decisiones del día a día. Ésa es la auténtica lección política de Platón.

De lo dicho, podemos extraer la conclusión siguiente: la democracia tiene como base el espacio público, el *ágora*, y el papel activo de los ciudadanos en las decisiones sobre tal o cual ley; tal o cual construcción pública; tal y cual política exterior, sobre la paz y la guerra. Y sólo por la existencia de este espacio público toman sentido los procedimientos de discusión y deliberación. Pero la democracia no posee garantía de éxito.

3-5.- El ideario político en tiempos de la tragedia ática.

Lo dicho anteriormente nos da pie a introducirnos en unos parámetros diferentes a los habituales. Para estudiar la democracia griega lo más frecuente ha sido recurrir a sus críticos, como Platón o Aristóteles, por su potentísimo significado filosófico, político y ético (y por las conclusiones que hemos

expuesto unas líneas más arriba). En cambio, nuestra búsqueda se va a centrar en indagar las ideas de quienes verdaderamente vivieron de alguna manera (también teórica) las contradicciones de la democracia real.

Cierto, Held se queja de que no existe un teórico que viviera directamente la democracia ateniense, cuyos escritos e ideas podamos recurrir para los detalles y justificación de la *pólis* democrática. Ello plantea una gran diferencia de visión y percepción sobre la realidad democrática entre quienes dieron vida a la democracia (los autores trágicos, entre otros) y quienes pensaron en una Ciudad ideal (Platón). Pero el camino a seguir ante este dilema nos lo señala Rodríguez Adrados, al indicar, e investigar, la existencia en la vida real democrática una serie de teorías vigentes en las que los autores trágicos ocupan un lugar preeminente.

Justamente, trágicos más reconocidos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) viven en un contexto en el que se ha constituido un nuevo orden político y humano. Concretamente, sus biografías humanas y artísticas transcurren entre dos guerras fundamentales para comprender la democracia ateniense, las Guerras Médicas en primer lugar (Esquilo escribe *Los Persas* diez años después de Salamina) y finalmente la Guerra del Peloponeso que marcará un declive de dicha democracia y, por tanto, de la tragedia.

En todo este tiempo, en la democracia en Atenas se van evidenciando una serie de ideas políticas subyacentes, a partir de las cuales la *paideía* democrática se materializa visiblemente. Y ello ocurre, según Rodríguez Adrados, porque toda democracia se encarna en un proyecto. Además, la necesaria realización de la democracia precisa, en última instancia, de un concepto de hombre, de un nuevo ideal humano, fundado en principios tales como la identificación de la justicia con la ley de la razón y de la Verdad. Pero esto se produce en una realidad que vive inmersa (nunca olvidamos a Dodds) en un conflicto entre elementos tradicionales y democráticos.

3.5.1.- ¿Una esfera pública?

¿Estamos diciendo con todo ello que la Atenas democrática existía una esfera pública? Bueno, si tomamos el término moderno de la misma, la que definen tanto Habermas como Taylor, no. Por descontado. Pero si nos atenemos a las coordenadas del mundo griego, sí que se posibilita vislumbrar la existencia

de algún tipo de esfera pública en la *pólis* democrática, aunque sólo sea a modo de matriz lejana.

Primeramente, es importante destacar el recorrido que hace Habermas, en su ya clásico ensayo *Historia y crítica de la opinión pública* (1994), por la historia de las realidades vinculadas al concepto de espacio público. Según Habermas, en la Grecia clásica la organización de la sociedad comporta dos ámbitos separados de actividades humanas: por un lado el ámbito de la *pólis*, de la actividad política, común a todo ciudadano libre (*koyné*) y el ámbito del *oïkos*, “en la que cada uno ha de apropiarse aisladamente de lo suyo”:

«el orden político descansa, como es sabido, en una economía esclavista de forma patrimonial. Los ciudadanos están descargados del trabajo productivo, pero la participación en la vida pública depende de su autonomía privada como señores de su casa. [...]. La posición en la *pólis* se basa, pues, en la posición del *oikodéspota*. Bajo la cobertura de su dominio se realiza la reproducción de la vida, el trabajo de los esclavos, el servicio de las mujeres, acontece la vida y la muerte; el reino de la necesidad y de la transitoriedad permanece anclado en las sombras de la esfera privada. Frente a ella se alza la publicidad, según la autocomprensión de los griegos, como un reino de la libertad y de la continuidad» (1994:43).

En efecto, Habermas, hace hincapié en la distinción entre “público” y “privado” en la Grecia clásica. En este contexto, en las ciudades-Estado de la antigua Grecia, la esfera de la *pólis* fue separada del dominio privado del *oïkos*. La vida pública estuvo constituida en la plaza del mercado y en las asambleas, donde los ciudadanos se reunían para discutir las cuestiones del día; este esbozo de esfera pública fue, en principio, un ámbito abierto de debate, en el que entraban aquellos individuos que tenían reconocido por derecho el *status* de ciudadanos y por el que podían interactuar entre sí como iguales.

Lo significativo del asunto es que si bien queda claro en Habermas que la “esfera pública” es algo moderno, todavía la esfera pública burguesa inicial contenía alguna huella de la concepción de la vida pública de la Grecia clásica: los salones, los clubes y las casas de café de París y Londres fueron el equivalente, según Habermas, en el contexto de inicios de la Europa moderna, de las asambleas y plazas de mercado de la antigua Grecia.

También, como en Grecia, en la incipiente Europa moderna, la esfera pública fue constituida sobre todo por medio del habla, en la contraposición de argumentos, opiniones y puntos de vista diferentes a través del intercambio

dialógico de palabras habladas en un espacio compartido. Estamos hablando, pues, de momentos previos la irrupción de los medios de comunicación, un asunto tan importante para la moderna concepción de esfera pública.

Y si Habermas se refiere a un espacio que se encuentra fuera del Estado y en el cual los actores privados de la sociedad se reúnen e interactúan con el objetivo de debatir y convencerse entre sí mediante un discurso argumentativo racional, a una deducción parecida llega Taylor, cuando señala que la esfera pública es el espacio de una discusión en la que potencialmente participa todo el mundo, con objeto de que la sociedad pueda forjarse una opinión común sobre cuestiones importantes. También dicha esfera tiene que ver con encuentros cara a cara para discutir cuestiones de interés común. El debate, viene a decir Taylor, circula por todas partes y alcanza finalmente su conclusión en el cuerpo decisorio correspondiente. Hasta aquí podríamos intuir que esto también podía existir entre los ciudadanos de la *pólis* democrática.

Otra cosa es la puntualización del propio Taylor: «lo que ocurre en la esfera pública moderna es que se supone que dicha discusión debe ser escuchada por el poder, pero no supone en sí mismo un ejercicio de poder» (2006:112).

Taylor da a la esfera pública un estatus extrapolítico, de ahí su necesidad y positividad, ya que, según él, gracias a que la opinión pública no es un ejercicio de poder, puede abstraerse el espíritu de partido y acercarse idealmente a la racionalidad. Por tanto, le proporciona a esa opinión pública una importancia extra en su relación con el poder, ya que, en la esfera pública moderna, el poder político puede ser supervisado y controlado desde algo externo a él. A fin de cuentas, según Taylor, el señalado estatus extrapolítico es uno de los aspectos novedosos de la esfera pública, ya que permite la formación de una opinión común en la sociedad, sin la mediación de la esfera política, a través de un debate externo al poder. Siguiendo a Taylor,

«en la *pólis* podemos imaginar que el debate sobre los asuntos de interés público se desarrollarían en la multitud de espacios distintos: en un banquete entre amigos, en un encuentro de varias personas en el *ágora*, y por supuesto en la *ekklesía*, donde las cuestiones quedaban definitivamente resueltas» (2006:112).

Pero la diferencia con la esfera moderna, como ya nos habremos percatado, es que las discusiones que tienen lugar fuera de la *ekklesía*, no son

sino una preparación para las acciones que en último término tomarán las mismas personas dentro de él.

Esto tiene que ver con la formulación tradicional de entender la *pólis* democrática, donde no existe el individuo en el sentido estricto del término. Lo que realmente distinguía al hombre griego, según esta perspectiva, era que vivía en el interior de la *pólis*, una forma de organización social completa y superior.

La definición de Aristóteles de *animal político* significa, para Sartori, desde un vocabulario actual, que «el hombre formaba parte de una totalidad social y específica, que estaba inmerso en la sociedad» (1988:352). Esto no significa que no existiera un espacio individual-privado. Pero siempre que tomemos éste como equivalente a una existencia incompleta e imperfecta en relación a la comunidad (1988:353).

No se percibía, pues, en el mundo griego la noción de persona, del “yo privado”, merecedor de respeto. En el concepto de libertad no estaba reconocido, para los griegos, la libertad individual. El individuo se encontraba a merced del grupo, inmerso en un sistema de gobierno en el que se adoptan las decisiones colectivamente. La *pólis* es soberana en la medida en que todos los individuos que la componen están completamente sometidos a ella. Lo cual no significa no percatarse de los sufrimientos que infringían unos individuos a otros, como muestra precisamente la tragedia.

Una diferencia de la democracia antigua con respecto a la actual, es que en ésta última se cree que el hombre es más que un ciudadano. La democracia moderna protege la libertad del individuo en tanto persona. De ahí que se hable de la de Atenas como de una democracia sin Estado, ya que, según Sartori, se concebía como una relación inherente simbiótica de la *pólis*, una ciudad que más que un Estado, es una comunidad.

Pero si observamos el teatro, nos daremos cuenta de una perspectiva algo diferente, ya que, como señala Monleón, el teatro griego se inscribe en la sociedad y supera, con absoluta coherencia, el falso dilema entre “un teatro político” y un “teatro humano”, o, dicho en otros términos, de un teatro que trate de la “cosa pública” y otro que se circunscriba a la “vida privada”. «El teatro griego clásico tuvo muy claro –según Monleón– que había problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacían de la realidad social. Pero no los separó» (2002a:22).

La tragedia toma sus contenidos del mito, pero no para repetirlos, sino para recrearlos y someterlos a examen, tal vez como pretexto para debatir los temas que inquietan a la *pólis*, como la Justicia, el poder, la guerra, el crimen, la culpa o el castigo. Pero dichos temas de las tragedias (y de las comedias), como subraya Monleón, eran siempre una mimesis donde los intereses individuales, la supervivencia personal, el comportamiento de los tiranos, los beneficios de los enemigos de la paz, el ejercicio lesivo de ciertos derechos políticos, etc., aparecían expresado en la conducta privada de los personajes y en la relación depredadora que tales conductas establecían con el ideal democrático. Así, pues,

«la democracia o la justicia se hacían y deshacían a través de la conducta de los personajes que eran, a su vez, manifestaciones singulares, e indirectos portadores del discurso colectivo. Lo que permitía al espectador, sin contradicción alguna, identificarse²¹ con el personaje e interrogarse sobre su comportamiento social» (2002a:22).

Y en este punto entraría también el coro, un elemento que es preciso nombrar y no para entrar en las múltiples discusiones que ha ocasionado sobre su papel en la tragedia. Más bien hablaremos de la experiencia de las propias lecturas de estas obras, y el descubrimiento de que muchas veces los miembros de dicho coro están en escena para aconsejar, para frenar el ímpetu de los héroes, para recomendarles prudencia... Podrían ser la “opinión pública” dentro de las obras trágicas. Y, utilizando las reflexiones de Habermas, en dicho coro convive una opinión pública manipulada con una opinión pública crítica. A decir verdad, los coros de las tragedias se muestran siempre titubeantes, unas veces son recelosos de las tradiciones, otras miran por la prudencia, otras sólo comentan, otras se pierden en su pasividad, otras no entienden de heroísmos, otras llegan incluso a molestar a los personajes, otras veces bailan... Un compendio social que se mantiene vivo y presente en las tragedias.

En fin, existiera o no esa “esfera pública” en la Grecia antigua, lo que parece cierto es que la tragedia era precisa a la democracia ateniense, como un lugar donde el ciudadano-espectador se enfrentaba a una serie de conflictos de la vida humana. Y ello es muy significativo porque, como señala Ricardo López,

²¹ Profundizaremos más en este concepto cuando lleguemos al apartado en el que veamos la distinta visión sobre dicha identificación entre Aristóteles y Brecht.

«conocer es una forma de ver. Ver y saber tiene para los griegos la misma raíz, como la tienen espectáculo y especulación, contemplación y teoría» (2003:4).

Queda claro, pues, que la tragedia, como parte activa de la educación democrática, tenía un papel relevante; por ello, al mismo tiempo que nos introducimos en las ideas de los trágicos, hemos visto conveniente hacer un repaso del contexto intelectual en el que se mueven. Un tiempo que Rodríguez Adrados llama “Ilustración griega”, término que mantenemos, dado nuestro descubrimiento de un auténtico arsenal de ideas relativas a la democracia, a una cultura creada libremente a partir de una crítica consciente de la tradición, y que ratifica los horizontes de una nueva *paideía*.

3.5.2.- Las ideas políticas de los autores trágicos

Ya hemos sugerido en distintos momentos que con la democracia se van desplegando un conjunto de ideas que colaboran en su instauración. Ahora llega la hora de demostrarlo, de ver si verdaderamente se produce una ideología democrática en la puesta en práctica de un régimen de este tipo. Para ello antes tendremos que hacer algunas advertencias.

Según Kay Lawson, ni la democracia ni el autoritarismo son ideologías, sino términos descriptivos de la relación existente entre los ciudadanos y el poder (1985:119). De todos modos, creemos que entre régimen político e ideología sí que hay una relación de interdependencia, bien sea a modo, como decíamos, de imaginarios sociales, previos a la instalación de éste, bien a modo de ideas elaboradas a posteriori y ex profeso para justificar un poder que se detenta. Esto da pie a pensar que, por ejemplo, la aristocracia en la época clásica creara una terminología propagandística para convencer a las clases bajas de que las superiores están más capacitadas para ejercer las funciones de gobierno. Algo parecido acontece con las ideas democráticas, especialmente, las propuestas por Pericles.

Partiendo de esta coordenada, es evidente que en el mundo antiguo no puede hablarse de ideología hasta Platón y Aristóteles, cuando el pensamiento político se articula dentro de una concepción global del hombre y del universo.

Por ello, para poder hablar aquí de las ideas políticas que tienen lugar en la democracia griega, utilizaremos un concepto más laxo de ideología, es decir, tomar ésta como un conjunto de creencias y actitudes sobre (y frente) las

instituciones sociales políticas y económicas, basadas en una valoración de la naturaleza humana.

Desde este considerando podemos decir que hay un período de formación del régimen democrático hasta la reforma de Clístenes (458 a. C.); otro de consolidación, hasta la muerte de Pericles (432 a. C.) y otro, de radicalización, hasta finales del siglo V.

Lo común a todos (más en las fases iniciales) tiene que ver con la ideas relativas a la aspiración a la buena ordenación de la ciudad, que sólo puede lograrse evitando la concentración del poder, y estableciendo una igualdad de los individuos ante la ley, que poco a poco aumenta hasta llegar a la igualdad de participación en el poder político. Igualdad de oportunidades sin que los condicionamientos de linaje o de fortuna obstaculicen el reconocimiento de los méritos personales.

En suma, la idealidad democrática enfatizará la igualdad y la justicia en su función movilizadora, llegando a ser ambos términos sinónimos.

3.5.3.- Contexto histórico

Para comprender las ideas políticas de los autores trágicos griegos, nos acercaremos a ellos unidos al contexto histórico en el que se desenvuelven dichas ideas. Una aportación que en cada autor tendrá mucho que ver con la interpretación de los mitos en sus obras trágicas, pero antes de llegar a estos mitos, que llamaremos democráticos, previamente vemos conveniente dar una reflexión general de los trágicos, un estudio que nos permita vislumbrar, *grosso modo*, su contribución teórica a algunos pensamientos relacionadas con la democracia y con la *paideía* democrática.

Es momento, pues, de dar cuenta de ese cordón umbilical que los trágicos tienen con la política. A grandes rasgos, se perciben tres fases de la teoría y práctica democrática. La primera tiene que ver con una concepción religiosa, representada por Solón, Esquilo, Heródoto y Sófocles (con sus matizaciones), que creen que la justicia es protegida por Zeus, el dios supremo, y por ello, triunfa. Otra, la laica, propia de Pericles y los sofistas de la primera ilustración, que ven la justicia como esencialmente igualdad, fundada en una común naturaleza del hombre y, por tanto, se prescinde de toda apoyatura divina que sigue defendiendo su coetáneo Sófocles. Pericles creyó que podía conciliar autoridad y libertad, y aprovechar de las capacidades de la aristocracia, pero

con el control del gobierno del pueblo. A su muerte, parece ser que aristocracia y pueblo vivieron un divorcio que llega a la guerra civil vivida en los últimos años de otra contienda, la del Peloponeso. Es la etapa donde se evidencia el declive de la democracia, expresado por la segunda ilustración sofística, por Eurípides y por el comediógrafo Aristófanes.

Los trágicos aparecen claramente como protagonistas del pensamiento auspiciado en la era democrática. Sumergen su obra en una dialéctica, en un sentido profundo de los conflictos que se desarrollan en la sociedad en la que viven. Los tres son contrarios a la tiranía y partidarios de la democracia, aunque cada uno lo es en su momento y a su modo.

Cada uno, evidentemente, viviendo en diferentes estadios y aportando diferentes contenidos y perspectivas estéticas, pero casi siempre en consonancia con sus circunstancias políticas y sociales. Al fin y al cabo estos autores fueron lúcidos portavoces (desde sus poéticas) de las problemáticas sociopolíticas de su época y se erigieron en portavoces de un periodo de madurez que se define por la aceptación de la crítica al orden establecido.

A través de las representaciones trágicas, el pueblo ateniense se ve reflejado en la nueva situación social y política en la que está inmerso. A partir de esta manifestación genérica es evidente que existen matices diferenciadores en cada uno de los principales representantes de este arte, y también que dicha democracia, de igual modo que los autores, vive en distintos contextos. Como sintetiza Bañuls, “un proceso que va desde una sociedad basada en lazos de sangre, en el *génos*, a una sociedad fundada en lazos jurídicos convencionales, una estructura *política*” (1998:26).

3.5.4.- La idea de la Justicia en Esquilo

Durante la vida de Esquilo se producen unos cambios vitales para el progreso de la democracia griega. Este trágico nace en los últimos años del siglo VI a.C. (525-524), y ya en la adolescencia participa en las Guerras Médicas, tan significativas para la consolidación del proceso democrático iniciado por las reformas de Solón y las de Clístenes en la constitución de Atenas.

Los inicios de Esquilo en la actividad dramática datan, probablemente, del año 499 a.C. cuando rivaliza con Quérilo y Pláctina en el concurso dramático de ese año, inserto en las Fiestas Dionisiacas. Según Murray (1940), Esquilo da

majestad a la tragedia, elevando temas míticos a la categoría de problemas universales.

Pero lo que nos concierne más de su trayectoria no son sus avances formales o el perfeccionamiento técnico del género trágico que consigue²² sino el fondo, esto es, la defensa a ultranza de la democracia naciente.

3.5.4.1.- Las Guerras Médicas y una moral alta

La victoria de los griegos sobre las persas tras las Guerras Médicas, como ya apuntamos, significa la confirmación de Atenas como una potencia marítima²³, gracias a la dominación de los mares y la proliferación del comercio, pero también por afianzamiento del éxito del sistema político.

Afianzamiento no exento de conflictos, sobre todo entre los aristócratas y el resto del pueblo encabezado por los comerciantes y artesanos enriquecidos.

Un triunfo que provoca un ambiente que será primordial para la confirmación del modelo democrático. Porque esta victoria da alas a un imaginario ya que demuestra que Atenas tiene una mejor organización y es un régimen más eficaz. Un triunfo que es garantía de *areté*, de excelencia. A la postre, después de esta guerra, Atenas asimila las ideas de Solón en la relación con los conflictos de las naciones, pero también vencen los valores de la justicia frente a los agonales.

La resolución feliz (para los griegos) de esta contienda significó, según Rodríguez Adrados, una experiencia religiosa, la del castigo divino de la *hýbris*, del hombre que busca un poder excesivo, el rey persa derrotado (1998:104). Deducción que proviene claramente de la interpretación de *Los persas*, la ya muy mencionada obra de Esquilo donde se inicia su percepción de la protección divina de la justicia. Esto tiene que ver con un doble sentido que perdurará en el pensamiento griego de este tiempo: el elemento de responsabilidad sometido a la sanción divina.

Siguiendo con Rodríguez Adrados, esta victoria se produce más que por la ayuda divina, que también, por una superior *areté* de Atenas: «La libertad, la falta de *hýbris*, la disciplina libremente aceptada, son los valores de la ciudad de

²² Las partes dramáticas de la tragedia arcaica eran un prólogo que explicaba la historia previa, el cántico introductorio del coro, el mensajero sobre el giro ominoso del destino y la consiguiente lamentación de los afectados. Esquilo se atiene a este esquema, y, según Aristóteles, fue el primero que aumentó el número de actores de uno a dos (a tres cuando coincidió con Sófocles), redujo los del coro e hizo que el diálogo desempeñara el papel más relevante.

²³ No hay que olvidar que se trata de una victoria ante todo naval.

Atenas que se ven recompensados no ya con la paz y la prosperidad en el interior, sino también con el triunfo en el exterior» (1998:107).

Este discernimiento en el que, parece ser, creyeron los atenienses, revaloriza la conciencia de ser libre, la de estar sometido a una ley libremente aceptada y, por último, la aceptación de que la *areté* deja de ser una cualidad heredada para convertirse en un producto de las instituciones atenienses. Reafirma, de paso, la *isegoría* o "igualdad de palabra", como parte también del triunfo. Por si fuera poco, cobra, igualmente, valor la *isonomía*, es decir, lo contrario de la *hýbris*.

Tenemos, pues, que las Guerras Médicas, por decirlo al modo de Ortega y Gasset, *llenen de moral* a las ideas democráticas, las verdaderas triunfadoras de la contienda. O dicho de otra manera, más en su justo valor histórico, concilian un ideal mixto, el de valor, gloria o éxito con el concepto de justicia. En dicha victoria se une a los ideales tradicionales un nuevo valor, del de la sabiduría, ya que se apuesta por una nueva política más racional, incluso en lo referente a mantener un poder ideológico y político de cara al exterior.

Si bien en épocas anteriores, la poesía aportaba casi en solitario un papel educador, ahora, en tiempos de la tragedia, ésta compartirá protagonismo con los filósofos y políticos.

En este sentido, Esquilo, intentará la justificación teórica de este nuevo orden que parte de la constitución de Clístenes. Y abogará por una teoría democrática que tiene una base religiosa, un cariz que será rebatido por Pericles y los sofistas, quienes creen poder prescindir del fundamento divino del orden social y político basado simplemente en la naturaleza humana.

3.5.4.2.- La herencia de Esquilo

En el contenido de las obras de Esquilo pueden distinguirse varios asuntos generales relativos a su fundamentación democrática.

Pero, sobre todo, de sus obras nos interesa el planteamiento sobre la justicia, presente en todas ellas, y casi nos atreveríamos a decir que es el fundamento, la base por altura, de las mismas. Una justicia que aparece cuando se supera el dilema trágico. Una idea de justicia que será básica para comprender los resortes democráticos que tributan sus obras.

Si indagamos en la amplia bibliografía sobre Esquilo, descubrimos que sigue existiendo una amplia corriente de autores que ven en el componente

religioso el mensaje básico del teatro de Esquilo, aunque en las últimas décadas no faltan las interpretaciones que insisten en el fondo político. Casi siempre, estos estudios se han dedicado a la búsqueda de relaciones con la vida real política del momento. Por esta vía, irían los estudios de Smertenko (1932), quien se ha preocupado por detectar las simpatías políticas del autor; Stössl (1952), que ha aportado descubrimientos de propuestas políticas del momento, o Dodds, que ha intentado apuntar el papel moral político de *La Orestíada*. Por su parte V. di Benedetto (1978), Podlecki (1966), Thomson (1966) o José Alsina (2000) afirman que la carga política de Esquilo no debe limitarse a considerar las meras alusiones a hechos concretos, sino a la íntima relación entre la conducta humana y las relaciones existentes entre el hombre y la divinidad.

De todos modos no podemos dejar de lado algunas indagaciones de orden religioso, como las que señalan que el dramaturgo concede al hombre la posibilidad de “evolucionar” porque el propio Zeus ha evolucionado a su vez, ha pasado del conocimiento a través del dolor.

No todos los estudios ofrecen este balance positivo, pero sí que la gran mayoría desembocan en un tema común, el de la “responsabilidad” humana. Frente a la corriente que pretende negar toda responsabilidad humana en su “pecar”, nos interesa más la interpretación de Lesky, quien sí cree en la libre decisión del hombre, manifestada por los personajes esquíleos, aunque con matizaciones (1966:78). Pero conviene no olvidar, como subraya Alsina, que en la tragedia griega en general, y en Esquilo en particular, no se trata nunca de un mero juego entre culpa y castigo, sino de una situación más compleja (2000:303).

Si bien Esquilo es de los tres trágicos aquel en cuyas obras más claramente se percibe la función de la *díke*, dicha situación proviene de un nuevo estadio de comprensión de ésta con respecto a los anteriores. Para percibir mejor su modo de entender precisamos realizar un repaso de otros conceptos que le preceden.

Recordemos que en Homero persiste una manera de concebir la realidad y de enfrentarse a la vida, y dentro de ésta ya encontramos algunos antecedentes jurídicos, aunque bastante difusos. En su concepción del mundo, las fuerzas naturales están orientadas por los dioses, pero esta religiosidad no identifica lo divino con lo Absoluto, pues los dioses si bien no mueren, desde esta visión, tuvieron principio y además se encuentran limitados entre sí y sobre ellos pesa también la fuerza del destino, aunque de manera diferente al de los hombres. Por otro lado, su moral se expresa mediante leyendas y relatos que servían de

modelos de los que se extraían las normas para la vida. En síntesis, los poemas homéricos muestran una concepción ética, como ya vimos, cuyo valor principal es la *areté*, es decir el honor y la valentía. Esto conlleva un orden jurídico que privilegia una noción de justicia retributiva derivada de los dioses que premian o castigan las acciones de los hombres.

A continuación, como también vimos, Hesíodo plantea un cambio importante, al dar valor al trabajo y la vida cotidiana, y, por tanto, resaltar más los valores de la vida cotidiana que los que tienen que ver con la valentía, la fuerza, el honor. La vida virtuosa, para Hesíodo, como ya quedó claro en su momento, es el trabajo, la del hombre que gana su sustento con esfuerzo y rectitud. Desde dicho planteamiento, la justicia se convierte en un valor indispensable llegando a determinar que en la raíz de toda discordia habita una injusticia.

Hesíodo da, pues, un paso adelante en la formulación de los ideales jurídicos respecto a Homero (especialmente cuando vislumbra la diferenciación de una sociedad justa de una injusta), aunque mantiene una continuidad del pensamiento de éste, dado su gran respeto por la tradición. Por ello, todavía no encuentra una definición clara sobre qué "es" la justicia, y sólo la presenta ligada al trabajo y al esfuerzo personal.

Esquilo, por su parte, ya reconoce la alta valía del estilo de vida de la *pólis* ateniense, sus valores, sus preocupaciones, sus conflictos, y esto es fundamental. Sobre todo porque vemos ya en su obra planteado un estado de derecho, algo bien diferente a etapas anteriores donde las normas derivaban de una cultura primitiva y tribal. Esquilo ve, en su formulación poética, a la democracia de su época como modelo. En *Las Euménides*, por ejemplo, en su imploración por la prosperidad del pueblo ático y su reafirmación de la fe en el orden divino que lo rige, lo manifiesta diáfananamente.

Desde esa posición vislumbra Esquilo el orden divino al haber asimilado algunas referencias filosóficas, como la concepción del Cosmos y su significado de una realidad como un "todo" armónicamente organizado. En ese todo, cada parte ocupa el lugar que le corresponde. Y en la mitología, *díke* es hija de Zeus y Themis, del cielo y de la tierra, o sea, del todo. Por eso, su misión será observar las ciudades para cuidar si algún hombre comete desorden. Entonces, el sentido de la justicia es volver a restablecer el orden roto por la *hýbris*, es decir, la pasión descontrolada de los mortales. Esquilo recoge esta concepción, y propondrá una superación del dilema trágico.

3.5.4.3.- Superación del dilema trágico

Manuel Fernández-Galiano destaca varios aspectos generales sobre Esquilo que parece oportuno reflejar: la firmeza del sentimiento democrático, el odio a la tiranía, el patriotismo entendido como exaltación de un régimen (democrático) superior frente al tiránico de los persas, el repudio del exceso de confianza (*hýbris*) y el elogio a la moderación y de la justicia recta de los ciudadanos, familias y hombres (2002:11)

Precisamente es este último el punto cardinal para comprender la obra de Esquilo. Para él, y según múltiples interpretaciones, no existe escapatoria para el hombre que no participa en la consecución de la Justicia. El camino tortuoso hacia el conocimiento y el restablecimiento del equilibrio final supone dos caras de la compleja realidad humana que se complementan. En el terreno político y social, los dioses de Esquilo no defienden un orden inmutable. Sin embargo, favorecen a quienes no son ni esclavos ni vasallos de hombre alguno; el pueblo entero debe buscar remedio a los peligros que le acechan. La solidaridad entre los pueblos es elogiada por el dios Apolo.

Si Zeus es compendio de las ideas que rigen el mundo, la justicia es para Esquilo el elemento estabilizador de los desequilibrios que amenazan al mundo de los hombres: la injusticia y sus correlatos, la culpa y el castigo. La justicia es garantía de un hermoso destino para el hombre.

Este planteamiento queda bien explicitado en *Las Suplicantes*²⁴, donde vemos claramente que los egipcios representan la *hýbris* ya que, por la fuerza, quieren obligar al grupo de doncellas de Argos a contraer matrimonio contra su voluntad.

Pronto intuimos que Zeus no ve con buenos ojos la prepotencia e *hýbris* de los egipcios. Pero la situación no nos conduce a una simple deducción de una justicia divina, como pueda parecer a primera vista, porque no es sólo Zeus quien se percata de ello, sino también el pueblo de Argos siente compasión por las débiles doncellas y escuchan sus súplicas.

Esto último es bien significativo, porque Esquilo se cuida muy mucho de perfilar esta actitud sólo en el rey Pelasgos, ya que éste, demostrando una clara

²⁴ Es importante también para comprender, y mucho, la idea de justicia de Esquilo su trilogía *La Orestíada*, pero al haber sido seleccionada esta obra como mito democrático, la trataremos con mayor profundidad en su momento.

mentalidad democrática, piensa que el pueblo de Argos ha de dar su consentimiento para ayudar a las suplicantes. Así, la Asamblea popular interviene cuando *Danao* (padre de las suplicantes) pide ayuda para sus hijas.

A la decisión de dicho pueblo le conduce un impulso de justicia al advertir la impiedad de los egipcios. El pueblo de Argos siente compasión por el débil aún a pesar de peligrar su relación pacífica con los egipcios. De ahí que percibamos que en la obra está presente la idea de la justicia como igualdad universal, porque la injusticia es cometer violencia del fuerte frente al débil.

Éste es el mensaje principal de *Las Suplicantes*: la justicia es una ley universal de la humanidad, no la propiedad de unos pocos. Un planteamiento que nos trasladan a la *pólis*, donde cualquier abuso sobre cualquier ciudadano es injusto.

A la luz de esta interpretación debemos ir más allá para encontrar un equilibrio buscado por Esquilo, el que reconoce tanto el principio del poder (en este caso, el rey de Argos quiere persuadir al pueblo de su idea de justicia) como ciertos derechos fundamentales (importancia de la asamblea en esta decisión, aquí convencida por un buen argumento). En suma, el rey renuncia a imponer su voluntad “aunque tenga el poder” y, al mismo tiempo, el pueblo de Argos se deja persuadir por lo que es justo.

Planteamientos como éstos le han granjeado a Esquilo la consideración de demócrata radical.

En efecto, nuestro autor atribuye al Estado democrático la defensa de los intereses sagrados, la libertad, la benevolencia recíproca entre los ciudadanos y la búsqueda de una política exterior no agresiva. En todo momento, a través de sus obras, Esquilo justifica la democracia, el carácter absoluto de unos valores que tienen que ver no sólo en la esfera individual (los personajes con nombre propio, los linajes familiares...) sino también en la social. Sus obras enlazan estos mundos, dando vida a la naturaleza total del hombre, como ser político pero también como individuo.

Además, Esquilo muestra un grado fino de racionalismo al querer mantener el equilibrio logrado en la consecución de la democracia ateniense, y ello por encima de las contradicciones existentes, que no se pueden negar, desde que Solón, en sus reformas, abriera la carta de ciudadanía, es decir, hacer depender el acceso a los cargos públicos de los ciudadanos atenienses, y ya no sobre la base de riquezas poseídas, y que se evidenciarían con mayor radicalidad con el tiempo.

Generalmente, en sus obras, Esquilo alumbra unos personajes (Orestes, Prometeo...), cuyo sufrimiento no surge de un proceso individual, ya que su destino es la situación excepcional. Como señala M. Berthold, «el proceso de poder de los dioses y la voluntad humana, la condición del que está a merced de los dioses, que en una espiral creciente culmina en el acontecimiento monstruoso» (1974:124). Basta con acudir a *Prometeo encadenado* para que esta idea se haga patente de la manera más elemental, del conflicto entre dioses racionales y la responsabilidad humana.

Si bien Sófocles, y después Eurípides, harán más hincapié en una verdad humana, en su propia fuerza, con independencia de los dioses, Esquilo, ayudado por dichos dioses (racionales), va a perfilar más en sus obras una construcción teórica que justifique la democracia, no ya sólo, como subraya Rodríguez Adrados (1998:133), como yuxtaposición o conciliación de elementos, sino también como acuerdo y colaboración entre ellos en lo individual y lo político. Es decir, Esquilo trató de superar el dilema trágico en una síntesis superior, no limitándose –en sus momentos más originales– a una simple afirmación simultánea de contrarios.

3.5.4.4.- Dos niveles

Según Rodríguez Adrados, hay dos niveles en Esquilo: el que señala la insuficiencia de la acción humana y el que introduce el tema de la conciliación por la justicia.

Esquilo propone una responsabilidad humana pero reserva a los dioses una participación, porque, a veces, dicha responsabilidad viene inspirada por un dios, otras por el propio hombre. En este primer punto crucial, si observamos detenidamente sus obras, veremos que ningún personaje es bueno ni malo, y que toda victoria tiene un doble rostro, el glorioso y el del exceso (*hýbris*) que trae la ruina (Agamenón, por ejemplo).

Los conflictos entre fuerzas consideradas divinas dan como resultado el ya mencionado dilema trágico. Anteriormente este dilema consistía en la gloria de héroe que trae como contrapartida la muerte y toda acción humana entraña un riesgo. Ahora, en Esquilo, esta situación no tiene lugar en cualquier acción, sino en la acción justa, que también comporta castigo. El castigo divino es imprevisible, porque no sólo se produce en la *hýbris*, también en la acción justa.

Esquilo, como subraya Rodríguez Adrados, va más allá de la simple afirmación de que los dioses protegen la justicia, porque los problemas que se debaten en sus obras en torno a la vida y la soledad son mucho más complejos (1998:137).

Entonces, podría ser, en contra de lo dicho en algún momento, que, para Esquilo, el mundo no está bien ordenado, ya que no sólo el injusto es castigado. Lo cual nos puede llevar a intuir que un soplo irracional envuelve sus obras en relación al tema de la responsabilidad y del castigo divino de la *hýbris*. ¿Cómo quedan, pues, los valores morales en esta encrucijada? Según Rodríguez Adrados, el miedo y la angustia que envuelven al héroe en momentos decisivos puede servir como función moral. Si bien la injusticia arranca, para Esquilo, de la ceguera y del error, de ahí se pueden extraer conclusiones de un pensamiento todavía premoral. Pero no, más bien Esquilo es un poeta ciudadano para quien el éxito de la ciudad y el ser útil para la misma son criterios decisivos. El ideal culmina en la virtud de la justicia, protegida por los dioses. Y la justicia no sólo la prosperidad y el éxito. Agamenón conquista Troya manteniendo ideales aristocráticos, por tanto, no lo hace de modo justo.

La idea esquiléa de la justicia tiene que ver con la creación de un nuevo orden humano que supere el dilema trágico. Pero esta superación no sólo tiene que ver con el castigo de la injusticia de los dioses, sino también con la inestabilidad del destino humano que continúa subsistiendo, porque la justicia humana no es pura, siempre comporta algún atisbo de *hýbris*.

A todo lo más que se puede llegar Esquilo es a la justicia como conciliación entre autoridad y comunidad. La justicia debe tender a fijar relaciones entre los miembros de la ciudad sobre la base de su esencial igualdad basada en la naturaleza humana, y no ponerla al servicio de una clase determinada.

La idea de justicia en Esquilo implica, pues, fe y confianza en la solución del denominado dilema trágico: cualquier acción, por muy buenas intenciones que posea, desemboca en la *hýbris*. La conciliación o final feliz de tal dilema aparece claramente expuesto en sus tragedias. Por ejemplo, las suplicantes matarán a sus maridos, pero una de ellas, Hipermestra, respetará al suyo y cumplirá la ley del amor y de la reconciliación entre los sexos. En *Los siete contra Tebas*, supuestamente no hay final feliz ya que es una auténtica tragedia al morir los dos hermanos, Eteocles y Polinices. Pero lo importante para Esquilo es que la ciudad (Tebas) se salva. Por otro lado, el enfrentamiento entre Prometeo

con Zeus acaba en una cierta conciliación ya que después del conflicto permanecen en la humanidad los beneficios que Prometeo consiguió.

Precisemos cuál es la situación: Esquilo trató de superar el dilema trágico al no conformarse en una simple afirmación de contrarios. Esta síntesis superior es la lección que lanzan sus obras a la *pólis*, esto es, un estado de equilibrio y concordia, un ideal de democracia para su época.

En otro sentido, el rasgo esencial de la justicia, dice Rodríguez Adrados, consiste en que se encuentra estrechamente ligada a la idea de piedad debida a los dioses; toda injusticia es impiedad. Pero los dioses no actúan justamente por arbitrariedad, sino por razón: su justicia es concebida como razón (1998:141).

También ocurre que, lejos del ideal agonal, una sociedad donde el hombre pueda ser fuente de compasión es positiva. Prometeo defiende una causa justa y provoca la compasión. Así, la justicia busca también un equilibrio que reconozca tanto el principio del poder como ciertos derechos humanos fundamentales y tiene una base religiosa y compasiva, y, por tanto, no sólo racional.

La justicia es una conciliación entre libertad y autoridad, entre derechos humanos y exigencias de la comunidad. Por tanto no hay en Esquilo un conflicto entre personas sino entre ideas que se encarnan en hombres y dioses. Las fuerzas de la justicia se van abriendo paso, uniendo en un orden armonioso elementos hasta ahora contradictorios. Zeus y Prometeo, supuestamente, por algunos datos que se conocen, al final de la trilogía, ceden y se concilian. En *La Orestíada* un tribunal aúna castigo y razón. También el mundo moderno, conciliador, actúa frente a la leyenda heroica, repleta de violencia y muerte.

Los sofistas actuaban por intereses más que por principios, Esquilo, al contrario, parte de unos valores absolutos, eternos, aunque actúen históricamente: chocan la autoridad y la libertad, la ley y la piedad.

Por ello, concluye Rodríguez Adrados, la democracia que propugna Esquilo es religiosa, porque en un mundo divino están anclados sus valores decisivos y de él depende la conciliación de esos valores.

Hay una creencia en la excelencia de un orden querido por los dioses, al servicio del cual están las contradicciones de la realidad. A este orden aspira el hombre, y hay leyes y principios de origen divino que pueden ayudar, pero no hay resultados infalibles, no se puede perfilar, por buscar una terminología más actual, una filosofía de la historia, porque hay fuerzas, como la *hýbris*, que están

continuamente acechando en los resultados, ya que el progreso depende de fuerzas imprevisibles.

De ahí que el triunfo sobre la *hýbris* sea un acto mitad racional y mitad afectivo, mitad humano y mitad divino (Rodríguez Adrados, F., 1998:154).

Analizando en profundidad el dilema trágico que envuelve la existencia, podemos decir que Esquilo cree, con una fe religiosa y racional, en la posibilidad de su superación. Más adelante, los sofistas seguirán esta misma línea de reflexión aunque envuelta en el ámbito laico y racional, huyendo de todo tipo de fundamentación religiosa. En Esquilo, el matiz religioso de la justicia (aunque no exclusivo) es fundamental: quienes condenan los actos impíos son, en primer lugar, y, sobre todo, los dioses.

Pero dentro de esta creencia, Esquilo admira la sabiduría y el progreso humano (siente devoción por Prometeo), pero tiene miedo de que el hombre, abandonado a sí mismo, choque por orgullo con los principios divinos.

Esquilo defiende, como muestra Rodríguez Adrados, una especie de «democracia religiosa, basada en el respeto a un límite o justicia defendida por los dioses y que incluye, con la libertad y la elevación de todos, comprensión y perdón» (1998:157). Pero, al mismo tiempo, salvaguarda también la racionalidad y la valoración del principio de autoridad de la nobleza, considerada como independiente del pueblo, pero aceptada libremente por él. El tirano –Clístenes sería un buen ejemplo para Esquilo– es la culminación del ideal agonal y heroico, frente a éste está el pueblo, que también tiene su voz y su opinión. Esquilo no habla de igualdad sino de reconocimiento de un orden (voluntad divina), pero en ese orden debe de haber siempre un respeto por el más débil.

Esquilo lanza indirectamente una teoría democrática. Para ello pone a la tragedia al servicio de la ciudad, para la superación de los conflictos sociales. En *La Orestíada*, por boca de Atenea, llama a los ciudadanos sobre la necesidad de no alterar el orden conseguido, el que este trágico consideraba como el más alto estadio al que se podía aspirar. Algo así como ese “fin de la historia” escrito muchos años después por Fukuyama.

3.5.4.5.- La *paideía* esquílea

¿Qué consecuencias tiene todo lo señalado sobre Esquilo para la determinación de una *paideía* democrática?

Primeramente habrá que señalar, como hace Jaeger, que si Píndaro anhela la restauración del mundo aristocrático en todo su esplendor, de acuerdo con el espíritu de la sumisión tradicional, la tragedia de Esquilo es la resurrección del hombre heroico dentro del espíritu de la libertad (1992:225).

Esquilo es, según Jaeger, el estadio intermedio entre un pensamiento aristocrático y Platón. En su obra, las leyes tradicionales son concebidas desde el punto de vista de las convicciones de la actualidad. He aquí algunos ejemplos. Ahora ya es lícito decir que Pelasgo, el rey que aparece en *Las Suplicantes*, es un hombre de Estado moderno, cuyas acciones se hallan determinadas por la asamblea del pueblo y apela a ella cuando se enfrenta a la gravedad de una decisión. Agamenón no obtiene la gloria de un héroe homérico, sino que se ve tocado por la *hýbris*. Prometeo es una mezcla de político y sofista. En *Siete contra Tebas* oímos a un general moderno dando órdenes a su ejército. O en el juicio de Orestes, en *Las Euménides*, la justicia se impone sobre la Ley del Talión.

Es incuestionable que en las obras de Esquilo, como decíamos antes, las fuerzas sobrehumanas toman la acción de las manos de los hombres, pero también se refleja la conexión casual entre la desventura y la culpa del hombre. Porque los errores que conducen al hombre a una ruina son efectos de una fuerza que nadie puede resistir. Ello produce una cada vez más clara autoconciencia humana, la que se ve ante su voluntad frente a los poderes de vienen de lo alto. Por lo que se inicia una participación eficiente del hombre en el propio destino. Precisamente esa experiencia del destino humano es lo específicamente trágico en Esquilo.

Si en Homero lo divino se halla libre de culpa de la desdicha humana, Solón había contrarrestado ésta en la fe en la justicia humana, ya que, para él, la justicia era principio inmanente en el mundo cuya violación debía vengarse necesariamente y con independencia de la justicia humana. Pero, en Esquilo, en el momento en que el hombre adquiere conciencia, participa, en buena medida, en las responsabilidades de su desdicha. Y, al mismo tiempo, aumenta la importancia de la divinidad que se convierte en guardadora de la justicia que gobierna el mundo.

Esto último no está exento de queja en algún momento, como hace Eteocles en el inicio de *Siete contra Tebas* cuando dice:

«En efecto, si lográramos éxito, la gente diría que la causa de ello es un dios; pero si, al contrario –lo que no suceda–, ocurre un fracaso, Eteocles, único entre muchos, sería cantado por los ciudadanos con himnos, sin cesar repetidos, y lamentaciones» (v. 5).

Y por ahí queda reflejada la ambigüedad en este tema que guarda siempre Esquilo, porque el propio Eteocles dice a continuación, en el mismo parlamento: «¡Ojalá que Zeus Protector sea lo que dice su nombre para la ciudad de los cadmeos!».

Sí, parece que hay dos responsabilidades en todo, pero si seguimos los pasos del mismo Eteocles, descubriremos a un Esquilo más apegado a la tierra que a las divinidades. Porque, mientras el coro de mujeres se lamenta ante los dioses sobre los padecimientos de la ciudad asediada por Polinices, Eteocles les llega a preguntar: «¿es lo mejor eso, lo que salvará a la ciudad y dará ánimo a un ejército que está sitiado? ¿Andar gritando y vociferando postradas ante estatuas de dioses que son protectores de nuestra ciudad?» (v. 190).

Después tacha a esta actitud de las mujeres de huidiza, y de infundir temor a los ciudadanos matando su ánimo, para después decir: «Rogad que la torre nos ponga a cubierto de lanza enemiga, porque también eso es cosa que viene de dioses; sino que hay un dicho que afirma que abandonan los dioses una ciudad cuando es conquistada» (v. 215). Eteocles tiene claro que sólo una buena estrategia y un buen ánimo de los guerreros pueden salvar la ciudad, y si logran triunfar, realizará sacrificios a los dioses. Pero no antes.

Verdaderamente es el esfuerzo humano necesario, incluso aunque no se logren los objetivos. O en todo caso, mediante el dolor (que no es un fin, sino un camino, como puntualiza Rodríguez Adrados) se aprende la ley impuesta por Zeus a los hombres. El dolor es correctivo de la *hýbris*. El dolor llega finalmente a la inteligencia, la síntesis entre fuerza y compasión. Recordemos que la originalidad de Esquilo es que funda un sistema democrático por la conciliación de valores que, en sí, tienden a excluirse.

El dolor lleva consigo, pues, la fuerza del conocimiento, proporciona enseñanza, es una *paideía*. Un “conócete a ti mismo” que, según Jaeger, exige el conocimiento de los límites de lo humano (1992:240).

Para Solón la *hýbris* provoca una reflexión intelectual sobre la insaciabilidad del apetito humano, en Esquilo es el *pathos* de la experiencia, de la seducción demoniaca y de la ceguera humana, que le conduce irremediabilmente al abismo. La divinidad es sagrada, justa, y lo trágico del hombre ocurre por su ceguera. Por ello la idea de destino en Esquilo, dice Jaeger, se halla comprendida en la tensión que se produce entre su creencia en la inviolable justicia del orden del mundo y la emoción que resulta de la crueldad demoniaca, por la cual el hombre se ve conducido a conculcar este orden y al sacrificio necesario para restablecerlo (1992: 240).

Solón parte del principio de que la injusticia está en la sociedad y por ello busca dónde hallar su castigo, Esquilo lo hace de la experiencia emocionante del hombre. Por su íntima convicción, en busca de la razón suficiente, llega siempre a la creencia en la justicia de la divinidad.

En *La Orestíada*, la venganza de sangre acaba siendo vencida por la gracia divina que establece un nuevo orden legal.

Pero ello nos lleva a una antinomia, ya que, como dice Jaeger,

«al lado de la validez de la justicia más alta, cuyo poder no es posible juzgar en el sentir del poeta por los sufrimientos del individuo, sino por su referencia a la totalidad, se halla el espectador ante la impresión humana de la acción ineluctable del demonio que conduce su obra hasta su duro fin y abrasa a héroes, como Eteocles, que lo desafían con actitud grandiosa» (1992:240).

Esto produce una novedad en la conciencia trágica. Un héroe como Eteocles, con una *areté* alta, acaba trágicamente. Pero con su caída salva a su patria de la conquista y la esclavitud. Así, la lucha con el destino acaba con el conocimiento liberador de una grandeza trágica que levanta al hombre dolorido aun en el instante de su aniquilación. Eteocles ha caído como un héroe, pero si su señorío ni su valor guerrero son la fuente de la tragedia, lo trágico viene de fuera.

En Prometeo ocurre lo contrario, porque sus faltas tienen su origen en él mismo, en su naturaleza, en sus acciones. Para una mentalidad antigua, Prometeo sería un malhechor castigado por haber robado el fuego a Zeus, en Esquilo es el germen de un símbolo humano imperecedero.

Finalmente, nuestra conclusión es la que sigue: Esquilo defiende una democracia religiosa, basada en el respeto a un límite o justicia amparada por los dioses. La justicia se encuentra, en Esquilo, relacionada con la idea de que es

grata a los dioses. Toda injusticia, según Esquilo, es *asébeia* (impiedad), ya que la justicia es defendida y querida por los dioses. La idea tradicional, por tanto, de la justicia como límite y medida en el obrar por temor al castigo divino sigue estando presente en todas las tragedias de Esquilo. Pero, hay, además, otros elementos en la idea de Justicia de Esquilo que se separan de lo tradicional y que nos muestran la relación clara existente entre sus tragedias y la nueva situación democrática, es la relativa a la igualdad universal: la injusticia es cometer violencia del fuerte frente al débil. También la justicia, para Esquilo, es conciliación entre autoridad y comunidad, y, por último, fe y confianza en la solución del denominado dilema trágico.

Esquilo, en realidad, intenta describir un estado de equilibrio y concordia, dentro de una idealización de lo que desearía que fuese la democracia de su época. Pero, además, la democracia precisa de unos cimientos, de unos principios activos, esto es, de unas reglas básicas que rigen su funcionamiento y solucionan conflictos. O los concilia, como siempre busca Esquilo en sus obras, y en la democracia de su época.

Para lograr ese ideal (la democracia) es necesario que haya inteligencia tanto en el rey como en el pueblo, la que acaece en *Las suplicantes*. Por ello, según Rodríguez Adrados, y ya como desenlace del capítulo, la «unión de esta conducta inteligente con la piedad para con los dioses y la compasión por el débil –que a su vez ha de aceptar la existencia de una autoridad– es la verdadera justicia» (1998:143).

3.5.5.- Sófocles: tras la virtud

La vida de Sófocles va del año 496 hasta el 406 a.C. Su biografía coincide con el momento más exuberante y a la vez más convulsivo de Atenas: con la consolidación del Imperio Ático y de la democracia, así como con la prolongada y cruenta confrontación entre las dos potencias hegemónicas de Grecia, Atenas y Esparta, disconformes entre sí por tradición, carácter, objetivos y regímenes políticos. Es decir, Sófocles vive los años de esplendor de la democracia ateniense y los años de decadencia a partir de la Guerra del Peloponeso.

En Sófocles, un renovador de la técnica de la tragedia²⁵, encontramos la confluencia de dos vertientes de la actividad de la *pólis* griega donde se percibe

²⁵ A Sófocles se debe la introducción de un tercer personaje en la escena, lo que daba mayor juego al diálogo, y el hecho de dotar de complejidad psicológica al héroe de la obra.

una analogía entre las reuniones de la Asamblea y las representaciones en el teatro sólo distantes a poco menos de un kilómetro. Sófocles es un hombre de teatro, pero a la vez está siempre dispuesto a asumir responsabilidades políticas, viviendo plenamente comprometido con la Atenas democrática, la Atenas donde los sofistas conforman su entramado intelectual.

3.5.5.1.- Los sofistas y Pericles

El movimiento sofista, presente en Atenas, durante la época de Pericles, y que vive Sófocles en toda su intensidad, presenta dos momentos. El primero se corresponde con la denominada Primera Sofística, cuyo representante principal es Protágoras (481-411 a. C.) y es la que entronca con la época de Pericles; el segundo, relucirá su pensamiento durante la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.), cuyos representantes principales serán Hipias, Antifonte o Calicles, pensadores que personifican una significativa mudanza de ideas con respecto a las del primer movimiento.

Una vez presentado el tema, nos ubicamos en consonancia con la teoría de Rodríguez Adrados, quien defiende el papel democrático de la sofística, alejando de ese modo la visión tradicional de considerar a los sofistas como simples impulsores del relativismo. Es importante constatar, en ese aspecto, lo que señala Rodríguez Adrados ya que, según él, a través de los sofistas de esta primera ilustración se produce un impulso racional de las teorías sobre el hombre, la sociedad y la política que favorecen el desarrollo de la democracia (1998:161).

La consolidación democrática no se produce de golpe, sino que, como todas las transiciones políticas y sociales, se va plasmando paulatinamente, como un proceso gradual de revisión e integración en el nuevo marco de convivencia.

Esto se debe en parte, según Rodríguez Adrados, a la fe de los sofistas en el hombre y en la razón. Por un lado, rompen con la educación tradicional a base de imitación de héroes del pasado por una formación racional. Si Esquilo había hablado de una conciliación de clases y poderes al servicio de la comunidad, ahora la sofística cree poder ahondar en la *areté* o virtud política de los ciudadanos al servicio de esa misma comunidad, explicando las normal según las cuales funciona a través de la persuasión (1998:167).

Aquí está la clave de la crítica a dicha persuasión, porque los sofistas propugnan la persuasión como una necesidad del hombre político que debe de convencer y no sólo detentar su puesto por una herencia familiar. Esto es básico para perfeccionar el orden democrático, como el hecho apuntado anteriormente sobre su creencia en la naturaleza humana.

La primera ilustración sofística

Si Esquilo aboga por una teoría democrática que tiene una base religiosa, esta posición será rebatido por Pericles y los sofistas, quienes creen poder prescindir del fundamento divino del orden social y político basado simplemente en la naturaleza humana.

No obstante es de la naturaleza, según los sofistas, de donde nacen las capacidades técnicas y la capacidad racional (*lógos*). Los sofistas, además, destacan los rasgos humanos comunes de los hombres, por encima de las diferencias; y dentro de ellos los cooperativos o positivos y no sólo los negativos, los que se producen por la *hýbris*. Combaten con la moral agonal desde el plano exclusivamente humano ya que, por ejemplo, creen que todos los hombres están dotados de virtud política (Protágoras). Por ello, interpretando a Protágoras, la ciudad es un orden, y es también una agrupación de hombres que tienen entre sí un sentimiento de comunidad y amistad; la ciudad, en fin, está fundada desde características inherentes a la naturaleza humana.

Para Protágoras, la igualdad hace posible una conciliación entre posiciones contradictorias. Tan es así que en su base está en comprender la relación entre los ciudadanos como amistad entre iguales. «Los sofistas –puntualiza Rodríguez Adrados– creen posible un perfeccionamiento de la naturaleza mediante la enseñanza de una nueva naturaleza» (1998:185).

Y no sólo eso, los sofistas hacen triunfar una nueva virtud: la sabiduría. Se trata en definitiva de una cualidad esencial para el éxito del político, el cual deberá persuadir, es decir, convencer con argumentos. El éxito aristocrático cambia, por tanto de sentido, ya que ahora el hombre político ha de llevar a efecto sus planes, que supuestamente defiende como los más útiles para la ciudad, mediante la fuerza del *lógos*. Por ahí aparece la idea del triunfo del “argumento fuerte” porque el sabio es el hombre superior en “virtud” y el que impone sus ideas para el gobierno de la ciudad. Los sofistas, en general, elogian

a la democracia como un sistema de gobierno adecuado a la naturaleza humana.

Otra interpretación que nos interesa es la de Jaeger, quien también se posiciona frente a interpretaciones tradicionales surgidas desde la perspectiva socrática. Sin ir más lejos, Jaeger defiende la notabilidad de los sofistas previa a la Platón. Entre otras cosas, porque los sofistas fomentan, hacen consciente la estimación por el saber y la inteligencia, es decir, «el aspecto intelectual del hombre se sitúa, por primera vez, en el centro» (2004:268).

Según Jaeger, en los sofistas la palabra *paideía* alcanza la referencia más alta de la *areté* humana. Y ello se produce porque desde su perspectiva se trata de ser conscientes del camino que debe realizar la educación para llegar a ella. No obstante, como sigue señalando Jaeger, la nueva sociedad urbana y ciudadana tenía una gran desventaja frente a la aristocrática, puesto que, aunque poseía un ideal del hombre y del ciudadano, y lo creía muy superior al de la nobleza, no tenía un sistema consciente de educación para llegar a la consecución de aquel fin (2004:263).

De ahí que se precisara una educación que satisficiera a los ideales del hombre en la *pólis*. En este camino nace, para Jaeger, una nueva *areté*, al considerar a todos los ciudadanos libres de Atenas como descendientes de la estirpe ática y hacerlos miembros conscientes de la sociedad estatal, obligados a ponerse al servicio del bien de la comunidad de sangre. «La idea de educación nace, pues, de las necesidades más profundas de la vida en común, de ahí que sea íntegramente político-pedagógica» (Jaeger, W., 2004:264).

Los sofistas se plantean cuestiones tales como la relación entre libertad y autoridad, de ahí la ya mencionada educación de los políticos, es decir, la formación de minorías directivas necesarias dentro del gobierno del *démos*. Por ello –puntualiza Jaeger– el fin del movimiento educador de los sofistas no es la educación del pueblo, sino la de los caudillos, ya que quienes pretenden ser directores de la sociedad deben formarse para la política.

Con esto descubrimos que la facultad oratoria es uno de los principales elementos educativos. Hay que recordar que en la ciudad democrática, las asambleas públicas y la libertad de palabra hicieron que las dotes oratorias y persuasivas fueran fundamentales.

La educación ético-política es la esencia de la *paideía* sofista, mediante ella pretenden ejercer un influjo en la actualidad, incluso creyendo que las faltas de los hombres que castigan las leyes pueden evitarse mediante la educación. Pero

no sólo la justicia punitiva, sino el Estado entero es, para Protágoras, una fuerza educadora. Los sofistas, de ese modo, exponen por primera vez la tarea educadora en Estado, dándole el papel de gran organización instructora. El Estado, pues, se encarna en dos polos: poder y educación. La exigencia de la consagración de la vida individual a los fines del estado presupone que estos fines se hallan en concordancia con el bienestar bien entendido del todo y cada una de las partes. Para Protágoras, la educación del Estado tiene el fin de la justicia.

La educación es una fuerza que permite cultivar la naturaleza humana. Por ello los sofistas creen que si una naturaleza escasamente dotada recibe los cuidados adecuados mediante el conocimiento y el hábito, puede compensarse, en parte, sus deficiencias. De igual modo, una naturaleza exuberante decae si se pierde y se abandona.

En definitiva, para los sofistas, la igualdad de la naturaleza humana prima sobre la idea de la conciliación de intereses, un conflicto bien presente, como vimos en la obra de Esquilo. La diferencia estriba en que el elemento religioso se encuentra ausente de ideología del sofista. Únicamente el hombre, con el poder de su razón, se basta para hacer frente a los problemas de la sociedad.

Es cierto que llegará el momento, como veremos, en que el uso exclusivo de la razón acabará por conducir a la defensa del más puro individualismo y a la doctrina del dominio del más fuerte, pero de momento quedémonos con una conclusión de esta primera fase, la que tiene que ver con la imagen de los sofistas como humanistas, creadores del concepto de cultura.

El ideal humano de Pericles

En la ya mencionada oración fúnebre que Tucídides pone en boca de Pericles, podemos observar que hay un ideal humano y una práctica política unidos. Un ideal que está repleto más de *práxis* que de teoría propiamente dicha, ya que se ve forzado a descender a detalles concretos al enfrentarse de modo casi directo con la realidad.

Dicho ideal queda bien explicado en el siguiente grupo de conceptos que sintetizamos de Rodríguez Adrados (aunque añadamos algunas puntualizaciones de otros autores) para quien dichos conceptos pueden ser conciliables ya que unas veces permanecen frente a frente y otras se influyen recíprocamente y hasta se modifican mutuamente.

a) Igualdad y prestigio

Pericles propugna la igualdad compatible con las diferencias basadas en el prestigio. Por ello la *isonomía* sufre una restricción. Si en las aristocracias la igualdad de los nobles no impedía que entre ellos destacara alguno con una virtud sobresaliente, también en el pensamiento democrático de Pericles se observa que hay grados de virtud, y que destacan determinadas personas por su prestigio.

b) Libertad y ley

En la vida pública y privada cada uno vive “según su placer”, pero sin violar la ley que sigue siendo el “rey de todos” como en la sociedad aristocrática. Ahora, la diferencia de matiz estriba en que junto a las leyes aparece la exigencia de un amplio margen de independencia en el comportamiento público y privado.

c) Trabajo privado y dedicación pública

En relación con lo anterior, Atenas hace compatible el trabajo privado con la ocupación en la vida pública. En el régimen aristocrático el noble se dedica a la actividad política, mientras el ciudadano común sólo puede optar por una actividad puramente productiva, incompatible con la vida pública. Ahora, se amplía a toda la población el privilegio de la clase noble, incluso como un imperativo, ya que todo ciudadano debe de atender al autogobierno de la ciudad o será tildado de “inútil”.

d) Nivel material y espiritual elevado y trabajo

Pericles glorifica los recreos y los placeres (juegos, fiestas...) y la abundancia y el lujo (edificios suntuosos...). Lo cual no es incompatible con el trabajo, en todo caso se valora el descanso del trabajo y, de paso, se critica a Esparta por haber empobrecido el ideal humano con una disciplina innecesaria. Esta apuesta da como resultado la búsqueda de la vida cómoda y libre como valores de la ciudad.

e) Razón y acción

El ideario de Pericles no busca una verdad absoluta, sino una operativa y pragmática que favorezca las conveniencias de la ciudad. Para ello su teoría precisa de una política inteligente que tenga sólo el límite de la azarosa fortuna, o el inevitable elemento irracional. La razón, pues, no desenvuelta en una verdad sino como eficacia, para la prosperidad de los habitantes de la ciudad. Tampoco las palabras de Pericles dan lugar a la concepción de un valor absoluto, aunque se crea en valores válidos para circunstancias determinadas y en otras generales que se consideran, como hacen los sofistas, dependientes de la naturaleza humana.

f) Humanitarismo, pacifismo e imperio

Es importante percatarse de esta circunstancia: el humanitarismo conseguido en el interior de la ciudad de Atenas nada tiene que ver con una visión de la política exterior imperialista, agresiva. Si bien Pericles propone una extensión democrática, es decir, trasladar la ayuda al débil latente en la política interior a la exterior, obvia una realidad, la tendencia de la Atenas democrática al imperialismo, a convertir a los aliados en vasallos y dominar las rebeliones por la fuerza.

MacIntyre extrae de este argumento unas conclusiones interesantes que no debemos pasar por alto. Para él, este doble rasero, por utilizar términos actuales, significa que el mensaje que ofrece Pericles a los atenienses es, en cierta medida, homérico. A los ojos de MacIntyre, Pericles ofrece una versión distinta del *éthos* homérico, pero todavía es *éthos* homérico. Al fin y al cabo propone un “relato de Atenas misma como figura heroica, y de su ciudadanía como la que le proporcionaba una participación en aquella *areté* que antes pertenecía sólo a los reyes” (1994:64). Es decir, Pericles atribuye a los ciudadanos corrientes de Atenas virtudes que los aristócratas griegos anteriores intentaban reservar para sí mismos.

Esta deducción le lleva a MacIntyre a interesarse por cuatro cuestiones. En primer lugar subraya que en la *Oración Fúnebre*, Pericles pronuncia las siguientes palabras: “ser siempre el mejor y por encima de los demás”, un mandato que es similar, según MacIntyre, al que expresa Peleo a Aquiles en *La Ilíada*. En segundo lugar, recuerda que el cultivo de la *areté* que afirma Pericles,

no debe realizarse por el interés de ser virtuoso sino para la búsqueda, como hemos visto antes, de riquezas y poder. Una riqueza y un poder –ésta sería la tercera cuestión- que no sólo se persiguen por sí mismos, sino por el honor y la gloria; y al estimar el honor y la gloria de Atenas, los atenienses se comportan con respecto a su ciudadanía y a su ciudad del mismo modo que se comportaban los héroes homéricos (1994:65).

Y en cuarto y último lugar, si Pericles habla de mantener la superioridad frente a los vecinos, lo hace del mismo modo que el héroe homérico consideraba lo que percibía como un intento de imponer límites a sus logros por parte de los demás, como una amenaza que había que rechazar.

Lo que emerge de estas argumentaciones es el modo de pensar ateniense según el cual la justicia en la relación de un ciudadano con otro ciudadano dentro de la misma *pólis* sea una cosa, y la justicia en la relación de la *pólis* con los que están fuera de ella, otra (1994:66).

La imagen periclea de Atenas, como puede observarse en esta interpretación, tendría que ver bastante con la tradicional, aun considerando a un Homero transformado y utilizado novedosamente. Pero esto nos conduce otra vez a la apreciación de que la democracia ateniense lleva a cuentas muchos aspectos heredados, lo cual en cierta medida sigue reafirmando nuestro trabajo, porque nos conduce a una conclusión concerniente a la pertinencia del arte trágico donde acontecen asuntos profundos relativos a la democracia y al hombre.

Paremos esta cuestión y sigamos con la línea de los acontecimientos, para revelar un último pensamiento a raíz del discurso de Pericles y que ya no admite equilibrio de dos términos. Nos referimos al hecho de no ofrecer concesión alguna a la mentalidad religiosa, ya que, como ocurre en la sofística, en el pensamiento de Pericles predomina el punto de vista racional. A fin de cuentas la idea democrática tiene como eje una fe en el hombre como ser racional que es un sustitutivo de la fe en los antiguos dioses. La lección aprendida desde estas ideas estriba, como ya hemos advertido reiteradamente, en que el hombre puede crearse una historia y una vida de por sí.

3.5.5.2.- La negatividad del hombre

A diferencia de la perspectiva que históricamente se da a Pericles, es frecuente leer la obra de Sófocles desde un punto de vista nada favorable para

el hombre, ni para la vida democrática ateniense. Y no faltan razones para ello. Porque si observamos a sus héroes, descubrimos enseguida que todos sufren, de una manera u otra, un padecimiento máximo a raíz de sus acciones. La búsqueda de la verdad en Edipo acaba en catástrofe; Deyarina, queriendo recobrar el amor de Heracles, le causa la muerte; el sentido del honor de Áyax, al verse deshonrado por matar carneros en vez de aqueos (este personaje podría ser considerado como el primer Quijote de la historia literaria), le lleva al suicidio. También el héroe triunfador, o heroína en este caso, que actúa de acuerdo con la voluntad divina, como Electra, ha de pasar por el sufrimiento máximo. O Antígona que, a pesar de su posicionamiento moral, acaba en un triste y trágico suicidio.

Si, por otro lado, observamos el final de *Edipo*, en unas declaraciones del Corifeo, quedará todo aclarado:

«¡Oh, habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia de su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mirada puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso» (vv. 1525-1530).

La primera y apresurada conclusión de lo señalado podría ser que el sufrimiento es consustancial al héroe sofocleo. Pero esta idea hay que matizarla y buscarle el significado preciso para hallar su posible *paideía* y su repercusión, si la hay, en el ámbito político.

3.5.5.3.- El poder divino

En primer lugar habría que advertir que Sófocles defiende una imagen teocéntrica del mundo, incluso de forma más radical que Esquilo. No en balde, el éxito o fracaso de sus héroes se debe a una actuación divina. En realidad, Sófocles tiene la voluntad de explicar, desde un plano divino, todo el acontecer humano. Lo divino es concebido como unidad y a su influjo se atribuye a todo el acontecer. Lo divino condiciona la acción humana porque se trata de un orden que debe aceptarse. A fin de cuentas es el más conveniente para el hombre. Sófocles admite que hay una serie de leyes divinas que actúan siempre,

a la corta o a la larga, es decir, un orden. Este orden, como dice H. D. F. Kitto, «es aceptado pero ello no le priva de la consideración de cruel» (1958:59).

Acción humanas y divinas corren paralelas. Por ejemplo: todo lo que sucede en *Electra* se comprende desde el punto de vista humano, pero, al mismo tiempo, Clitemnestra merece un castigo divino.

Esta certidumbre tan clara lleva consigo una primera complejidad, ya que ningún trágico como Sófocles ha creado tantos personajes rebeldes. Áyax desafía la decisión del ejército al entregar las armas de Aquiles a Odiseo; Antígona infringe la ley proclamada por Creonte y entierra a Polinices; *Electra* y Orestes se rebelan contra el injusto asesinato y adulterio de su madre; Filoctetes se opone a la voluntad de todos los griegos; Edipo se insubordina contra los oráculos. Sí, todos son rebeldes, pero, por volver al discurso inicial, todos acaban, como aquel que dice, en una pésima situación. La grandeza de Edipo se reduce a nada, a medida que se afirma, en contraste con la suya, la de los dioses.

Parece claro, pues, que los personajes de Sófocles son trágicos por ese motivo. Pero, desde nuestro punto de vista, hay algo más. No obstante, podemos observar, como hace Rodríguez Adrados, que la acción humana en la obra de Sófocles es más compleja de lo que puede parecer a simple vista.

3.5.5.4.- El bien y el mal

«Sófocles expone el concepto de bien y de mal a la luz de la fatalidad y de las leyes divinas y civiles que gobiernan al hombre» (Pandolfi, V., 2001:51). Sus personajes llegan a ser culpables sin culpa, es decir, sin ser conscientes de su culpa. Sin embargo, como ocurre con los sofistas, el objetivo de Sófocles estriba en examinar los males del mundo y desentrañarlos a través de un debate moral sobre los comportamientos humanos.

Por ello no nos debiéramos conformar con mirar directamente una moralización del acontecer de sus héroes, sino que precisamos de un conocimiento de dicha vida problemática en la que está implícito el mundo divino.

De ahí que, según Pandolfi, Sófocles plantee sus historias desde esta constatación, con lo cual el problema ético adquiere una perspectiva que sobrepasa los límites habituales de las consideraciones morales, «porque el bien y el mal se identifican con los efectos y no con la voluntad que los produce.

Edipo provoca el mal sin conciencia de hacerlo; Deyarina mata a Heracles sin querer» (2001:52).

Pero antes de la fatalidad final, ahí está la clave del asunto, los personajes sofócleos llegan a encontrarse con una libertad interior: la decisión por la búsqueda de la verdad de Edipo; la decisión irrevocable de Antígona.

Y cuando acontece la fatalidad a pesar de esa libertad interior, ¿qué ocurre?, ¿qué papel moral les queda a estos personajes? Si lo dicho anteriormente es la clave, ahora entramos en un paso adelante.

Para ello se hace preciso valorar muchas interpretaciones que rompen la visión pesimista, las que intentan salvar al personaje (al ser humano) de dicha fatalidad, buscando algo que nos reconforte como espectadores. En todo caso la estrategia es buscar una explicación que haga que todo acabe, si no en un *Happy End*, al menos salvando cierta dignidad humana, y así evitar lo que años después dirá el *Rey Lear* (Shakespeare): «Para los dioses somos como las moscas para los niños traviosos. Nos matan por diversión».

En este camino estaría José Vara, para quien si la inteligencia puede ser el origen de todos los males (Edipo), y el desenlace no está determinado ni por la insolencia (ni siquiera Áyax, quien sí pudiera parecerlo), ni por un hecho inmoral, sino por «cierta inocencia atenta únicamente al honor» (2000:326). De ahí que Vara hable de una especie de saber de la vida, ya que la inocencia con la que empiezan su andares los personajes sofócleos no le va bien a este mundo pícaro, en el que hasta los dioses (como Atenea en *Áyax*) provocan la decisión del héroe de quitarse la vida. Pero, siguiendo con esta posición, la opción de estos personajes no es un acto de desesperación, sino de reconquista del honor.

Por ello el personaje sofócleo, según Vara, no persigue la felicidad, sino la salvación, que es algo bien distinto, pues su actitud, como demuestran los casos de Edipo, Antígona, Deyarina o Filoctetes, no conlleva la felicidad, sino todo lo contrario, sangre, sudor, lágrimas y hasta la muerte. Pero el honor queda salvado. Porque, como sigue diciendo Vara, si el verdadero manantial del que fluye la fuerza dramática de los acontecimientos radica en la lucha desigual emprendida por Edipo contra el destino, el fracaso final, paradójicamente, significa su victoria (2000:338).

Una interpretación que tiene su explicación. Porque, para Vara, «el Edipo glorioso del comienzo parece que esconde la realidad de la vida, en cambio el Edipo ciego del final es el que de verdad emite una luz diáfana sobre el verdadero sentido de la vida» (2000:338).

Por esa misma senda anda Lasso de la Vega cuando señala que en las obras de Sófocles sucede lo que tiene que suceder pero

«no es posible aceptar la cómoda actitud de creer que en Edipo se ha cumplido la sentencia justa por un crimen no cometido, sino más bien habría que observar la grandeza que emerge en él después de haber sufrido sin razón» (1970:45).

Quiere decir Lasso que los protagonistas de dichas obras viven el sufrimiento con hondura y casi siempre con aplomo, y descubren, finalmente, a través de un alumbramiento doloroso, lo más verdadero que en ellos se alberga, el hallazgo de su propia alma, de lo más íntimo de ella.

Es dentro de esta estela por donde tenemos que desvelar el posicionamiento de Sófocles sobre la democracia y su posible *paideía* democrática. No por ello, pretendemos alumbrar un optimismo donde no hay, porque, interpretar no significa dar la vuelta a las cosas, en todo caso darle vueltas, sin perder el sentido original, para hallar la raíz de lo que tratamos de explicar. De ahí que en lo que sigue no queramos escapar de una evidencia: para Sófocles, la justicia divina es opaca y arbitraria. Lo cual nos lleva a otra indagación pertinente. Si en Esquilo la acción humana no tiene, en sí, bastante fuerza para prescindir del poder de los dioses, ni suficiente autonomía para concebirse plenamente al margen de ella, ¿Sófocles la ha perdido por completo?

Parece que sí, porque si entramos en asuntos de oráculos, como hace Sófocles en *Edipo*, sólo podemos aventurar que las cuestiones humanas son verdadero enigmas, o como cuestiona Vernant, «¿cómo podría comprender Edipo que se refería a sí mismo ese enigma, cuyo sentido no adivinará más que descubriendo ser lo contrario de lo que creía [...], no el justiciero, ni el salvador de la ciudad, sino el criminal?» (2002a:41).

Estamos, pues, inmersos, en el tema, apuntado en capítulos anteriores, de la voluntad, ya que la libre voluntad del sujeto no puede sustraerse de una voluntad que viene del más allá.

Ése es el lugar en que introduce a sus héroes Sófocles: al no ser dueños de sus actos, corren siempre el peligro de caer en la trampa de sus propias decisiones. Ya Esquilo situaba el origen de la acción a la vez en el hombre y fuera de él, por ello el mismo personaje aparecía unas veces como agente causa y fuente de sus actos, y otras como impulsado, inmerso en una fuerza que le

sobrepasa y le arrastra. En Esquilo, pues, la causalidad divina y la humana se mezclaban pero no se confundían.

En la obra de Sófocles, esta situación se radicaliza al dar un mayor valor a la causalidad divina: es la que marca la causalidad humana. Es cierto, cuando Edipo mata a su padre y se casa con su madre sin saberlo y sin quererlo, es juguete del destino que los dioses le han impuesto desde antes de su nacimiento. Por ello se pregunta el propio Edipo en un momento: «¿Qué hombre podría ser más odiado que yo por la divinidad? ¿No hablaría con lenguaje exacto al juzgar que mis desgracias provienen de un *daímon* cruel?» (vv. 816 y 828-829). El coro se hace eco de estas declaraciones y por ello expresa lo siguiente: «Con tu destino como ejemplo, sí, con tu destino, desventurado Edipo, no estimo feliz ninguna vida de los humanos» (vv.1193-1196).

El destino (*daímon*)²⁶ posee, claramente, un poder sobrenatural unido al héroe y dirige toda su vida. Pero, como percibe Vernant de forma muy aguda, en un momento determinado dicho coro dice también que los sufrimientos más dolorosos son los escogidos por uno mismo. Por lo que habría un destino, pero también lo personalmente elegido. Así, responde en otro momento Edipo, cuando el coro le subraya lo terrible de sus actos y le pregunta qué *daímon* le ha empujado: «Es Apolo el autor de mis sufrimientos atroces, pero nadie me ha herido con su propia mano, sino yo mismo, desventurado» (vv. 1329-1332).

Si bien parece que la causalidad humana y la divina se unen, Vernant descubre que hay un juego sutil del lenguaje en el que se opera un deslizamiento hacia una cierta “decisión” escogida por Edipo (2002a:72).

Freud ya profundizó en este sentido, llegando a decir, en su conocida teoría sobre el “complejo de Edipo”, que este personaje, en su inexorable progresión, en realidad lo único que hace visible es su deseo de matar a su padre y unirse con su madre. Un deseo escondido, porque sólo con pensar en ello produce espanto y culpabilidad, que asciende a la conciencia de Edipo que fingía no haberlo sentido nunca. Está claro que Freud lo único que hace es introducir una teoría dentro de una obra²⁷, pero ahora no es momento de entrar en ella, sino seguir preguntando, con Vernant, por esta tensión que se produce

²⁶ Aunque demos al término *daímon* el sentido de destino, debemos matizar que se trata de un destino individual, un concepto que se mueve entre destino personal, suerte, fortuna. Es, por decirlo así, el genio personal, que condiciona la conducta y la suerte personal.

²⁷ En aras a su interesante teoría, parece que Freud se extralimita en su deducción, ya que Edipo sabe claramente quien es su madre y su padre, aunque no lo sean biológicamente, por ello cuando mata a su verdadero padre y se casa con su verdadera madre, no lo hace porque así los considere, ni por imperativos subterráneos.

entre la espontaneidad interna del héroe y el destino fijado de antemano más bien por los dioses que por sus deseos íntimos, como dice Freud.

Podríamos resolver este asunto rápidamente, aduciendo que los héroes viven el guión marcado por el autor, que lleva el sello de tragedia, y así deben acabar, trágicamente, para mantener vivas las constantes del género. Introducidos en ese planteamiento conseguiríamos deducir que si hay una notable construcción dramática en Sófocles (la mejor, según Aristóteles), son los personajes y no los hombres los que sufren del mencionado enigma. Aún así, lo que les ocurre a los personajes sofócleos parece que nos concierne, porque, en efecto, en la vida real, si observamos el asunto con detenimiento, también acontece, de alguna manera, algo parecido. Ahí está de nuevo el valor de lo que Aristóteles hablaba de *mímesis*.

De todos modos veamos si esto es cierto –la similitud con la vida– a través de una descripción de los héroes creados por Sófocles.

3.5.5.5.- Naturaleza del héroe de Sófocles

Hay un hecho importante que hay que destacar primeramente: el héroe de Sófocles es siempre un tipo humano dotado del *areté* tradicional del noble (valor, nobleza, sentido del honor, riquezas, etc.), y, además, está siempre orgulloso de sí mismo y de su saber. Pero aún así, como persona humana, le irrumpe, le llama a la puerta el sufrimiento. Un sufrimiento que se presenta no en cualquier momento sino en uno decisivo de su vida: Antígona enfrentándose a Creonte por sus creencias; Edipo indagando hasta el final los hechos aún percibiendo su posible hundimiento, etc. En su moverse por principios, es donde reposa la base de los sufrimientos del héroe trágico en Sófocles.

Otro dato interesante estriba en que lo normal es que aparezca un oráculo mal interpretado y que, al final, se cumpla, en su verdadero sentido, poniendo al descubierto la gran ignorancia del héroe orgulloso de su saber. Además, el oráculo significa siempre la voluntad divina, o si se quiere, la previsión divina. El héroe de Sófocles confluye sufriendo ásperamente y dañándose a sí mismo –Edipo se arranca los ojos, Áyax se suicida–, al evidenciarse un final inesperado conducido por la excesiva confianza en sí mismo y su saber, ignorante de los principios divinos más esenciales.

El héroe, en la obra de Esquilo, a pesar de sus buenas intenciones, desembocaba en la *hýbris*, pero sus tragedias concluían en un equilibrio entre

los opuestos enfrentados. Para Sófocles, en cambio, el héroe no actúa ante el dilema de dos o más direcciones, sino siempre en una dirección, y en donde la única conciliación que se produce es la de él consigo mismo al reconocer y descubrir, en la derrota y el fracaso, su limitación.

De ese modo, como dice Lesky, sólo al final, dicho héroe puede hacer responsables a los dioses de haber urdido y ejecutado todo de antemano, de haberse complacido de engañarlo. Esto nos plantea un problema ya que de esa manera, como sigue señalando Lesky, la libertad y la coacción se hallan unidas de una manera genuinamente trágica, porque uno de los rasgos mayores de la tragedia es «la estrecha unión entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal de obrar» (1996:78).

Éste es el dilema: ¿en qué medida el hombre es fuente de sus acciones aunque tome la iniciativa como hace Edipo? Porque, en realidad, no puede calibrar las consecuencias de sus acciones porque éstas están, por decirlo de alguna manera, escritas de antemano. Ahí está la tesitura a la que Sófocles le obliga a vivir, ya que el sujeto no puede ser libre al no poder sustraerse de *otra* voluntad que le marca su destino.

Por ello, el héroe pasa por dos situaciones: ignorancia descubierta y crisis decisiva. Edipo huye del oráculo, y le pasa lo que le pasa. Ello conlleva dos actitudes, como dice Rodríguez Adrados. La primera, porque cree demasiado en su propia fuerza y su propio honor, lo que le lleva a obrar sin atención a las leyes divinas –en esa actitud hay un punto de soberbia–; y la segunda está relacionada con el hecho de que se fía demasiado de su inteligencia, lo que le lleva al error (1998:297).

Frente al antiguo ideal, ahora aparece un héroe que precisa más que nunca de la *sophrosýne*, de la medida, de ahí que surja una nueva moralidad. Píndaro, como veíamos, proponía una yuxtaposición incoherente entre el ideal agonal y el ideal de la *sophrosýne*. Sófocles, en cambio, hace ver que el héroe, por sí, carece de *sophrosýne* y de medida, y está abocado a reconocer el orden divino pasando por el sufrimiento y hasta por la muerte.

A la vez, como bien subraya Rodríguez Adrados, Sófocles nos presenta un héroe dotado de un carácter especial, incapaz del aprendizaje y de ceder como no sea por medio del sufrimiento (1998:297). Creonte da su brazo a torcer, pero es tarde y reconoce que debió ser más prudente, buscar una solución al dilema planteado. Odiseo, finalmente, tiene piedad por Áyax, ya que la virtud

mostrada por éste le conmueve más que la enemistad. Los valores agonales siguen presentes, pero ahora alcanzan un cariz moral.

En concordancia con esto, tanto el valor físico como el moral, en Sófocles, no llevan por sí solos el éxito, tampoco otra sabiduría que no sea la de honrar a los dioses, y, en última instancia –esto es lo fundamental–, el reconocimiento de las limitaciones humanas. El héroe sufre a pesar de ser virtuoso (o, al menos ir tras la virtud), de su honradez, incluso cuando, como Electra, actúa de acuerdo con la ley divina. Y es así la manera en que Sófocles enlaza con la tesis tradicional de la desmesura que engendra *hýbris*; pero dicha desmesura ya no es causa de la estirpe o de la posesión de riqueza (clase social), sino que «es aplicable a toda la humanidad» (Rodríguez Adrados, F., 1998:298).

Sófocles plantea un héroe que no se caracteriza por el triunfo, sino por la caída, porque ya no se trata de un ideal aristocrático, sino de un ideal humano.

La consecuencia principal de esto es que la división de los hombres ya no se basa en clases, sino en el carácter. No es la nobleza lo esencial (en algún pasaje se afirma que todos somos iguales en el nacimiento), sino dicho carácter (y lo más hermoso es haber nacido con un sentido de la justicia). Si como veíamos, en la idea aristocrática la “virtud” sólo es enseñable a quien pertenece a esa clase, en Sófocles, el carácter heroico no pertenece a una clase: algún criado puede decir cosas nobles, y algunos nobles (Clitemnestra) lo son sólo de nombre. El aristócrata se creía diferente en su heroicidad, ahora cualquiera puede ser héroe, hasta una mujer (Antígona).

El héroe depende de su naturaleza humana y ya no de un juego de principios como ocurría en Esquilo. Y ya no valen los consejos al héroe, éste debe vivir, digerir, sufrir.

3.5.5.6.- El poder de lo real

En su acción es donde el héroe se puede afirmar a sí mismo, lo que puede implicar conciencia del propio valor, caso de Edipo, o resentimiento, caso de Áyax, Filoctetes y Electra. Pero la clave de todo lo señalado, siguiendo a Rodríguez Adrados, es que la única conciliación que vive el héroe es la de él consigo mismo, al descubrir y reconocer su limitación en la derrota o en un triunfo que ha de pasar necesariamente por el sufrimiento (1998:294). Por ello lo esencial en la tragedia de Sófocles no es el logro de un equilibrio entre opuestos sino que el héroe adquiera un nuevo conocimiento sobre sí mismo. Pasada su

ignorancia, finalmente se identifica con su verdadero yo, del mismo modo que descubre la auténtica realidad.

A causa del sufrimiento que se produce por este descubrimiento, los valores heroicos son reconocidos y adquieren una orientación nueva. El hombre antiguo es destruido y aparece un hombre nuevo. Edipo, cuando se rasga los ojos, despierta de su ceguera, despierta a la realidad. Sófocles nos descubre, de ese modo, la complejidad de la acción humana.

En esta indagación, el sufrimiento es consustancial con el hombre y la vida no puede ser tergiversada por una moralización banal. El dolor humano está dentro del mundo, no hay paraísos que ofrecer. La vida es así, compleja, pero no caótica. Hay que conocer, estar al tanto, como hace Edipo. Benavente Barreda (1970) denomina a esta situación como un "pesimismo de la experiencia" y resalta que descubrir el horror humano no es pesimismo, sino realismo.

A fin de cuentas es la realidad la que se apodera de Edipo, y éste llega a apoyarse en ella para redescubrirse, para conocerse mejor. Por eso en *Edipo en Colono* vemos a un Edipo más sabio, que ha vivido intensamente. Se arrancó los ojos, pero comprendió, vislumbró el "poder de lo real", recogiendo una expresión de Zubiri.

La persona humana, siguiendo el ejemplo de Edipo y su acción primera y primaria, la de eludir el oráculo, quiere con frecuencia desatender a la realidad, cosa que, por imposible, no es más que un desajuste, una infracción y una impiedad. Edipo, como nos recuerda Vernant, «al sufrir lo que creía haber decidió por sí mismo, comprende el sentido real de lo que ha realizado sin que él lo quiera o lo sepa» (2002a:74). Ante esta situación, sigue señalando Vernant,

«el agente no es, en su dimensión humana, causa y razón suficiente de sus actos; es, por el contrario, su acción la que, volviendo sobre él según lo que los dioses hayan dispuesto soberanamente, le descubre a sus ojos y le revela la verdadera naturaleza de lo que es, de lo que hace» (2002a:74).

Edipo, sin haber cometido nada intencionalmente que le sea personalmente imputable, sí que percibe el peso de esta falta que debe asumir, y la dureza del castigo, sin merecerlo, le hacer descubrir la dimensión de la condición humana. De esa manera, sigue diciendo Vernant, «el hombre se descubre a sí mismo como enigmático, sin consistencia ni dominio que le sea propio, sin punto de engarce fijo, sin esencia definida» (2002d:134).

En este caso, sí que estaríamos algo más cercanos a Freud, al observar que ni individuo ni vida interior han adquirido suficiente consistencia y autonomía como para construir al sujeto en centro de su decisión.

También, Sófocles, estaría ya apuntando el pensamiento estoico, un punto en el que necesitamos pararnos, dada su evidente importancia. Porque si nos adentramos en algunos principios de la teoría surgida principalmente de pensadores como Zenón, y que traspasará el mundo romano, veremos que éstos sostenían que la Naturaleza mantiene en cohesión al mundo, algo que, por lo visto, parece que Sófocles defiende ya. Es, a fin y al cabo, lo que descubre Edipo al darse cuenta de que se ha cumplido el oráculo del cual había estado huyendo.

Sófocles, con esto, viene a decir lo que después dirán los estoicos sobre la necesidad de acomodarse al destino y abrazar lo que sucede. Es lo que hace Edipo, en Colono. A través del desvelamiento de lo real, llegará a reconocerse a sí mismo como parte de un cosmos bien perfilado.

Este último Edipo (seguimos con el de Colono) vive ya una resignación estoica, en su justo sentido. Porque no es una resignación sin más, sino la de aquél que “conoce” y que se siente a sí mismo, por ello, como un sabio que ha alcanzado la sabiduría a partir de vivir experiencias terribles, porque no estaba en el camino apropiado.

He ahí que Edipo, en Colono, viviendo sin ojos, se vea como un estoico, ya sin espera de nada, admitiendo con resignación (en el sentido dado), el sufrimiento, de forma que al aceptarlo, deja de sentirse, igual que el miedo a la muerte.

Los vaivenes de la fortuna, finalmente, de han dado mayor perspectiva de la vida, mayor vista de la realidad humana. Ha descubierto que la naturaleza humana es parte de la naturaleza cósmica, y se debe a una ley que gobierna el Cosmos, una ley a la que debe ajustarse la acción humana.

A partir de aquí debemos plantear una cuestión fundamental. Para ello utilizamos el razonamiento de MacIntyre extraído de su reflexión sobre este tema. Se pregunta MacIntyre: «puesto que la vida humana, desde la perspectiva estoica, avanza eternamente a través de un ciclo eternamente predeterminado, ¿cómo pueden dejar de ajustarse unos seres a la ley cósmica?» (1982:108).

Le continuamos la pregunta: ¿qué alternativa tenía Edipo ante el oráculo?

La respuesta estoica, según MacIntyre, es que los hombres, como seres racionales, pueden llegar a ser conscientes de las leyes a las que se ajustan

necesariamente y que la virtud consiste en el asentimiento consciente, y el vicio en el disentimiento con respecto al orden inevitable de las cosas.

Desde ahí podemos vislumbrar claramente el pensamiento de Sófocles, al combinar un determinismo con la creencia de que los hombres pueden asentir o disentir con respecto a la ley divina. Edipo descubre que estaba disintiendo, y ello lo hace porque indaga en la verdad, y la verdad es el descubrimiento de esa ley.

Siguiendo con el pensamiento estoico, dice MacIntyre que

«el determinismo abarca todo el mundo físico, incluso los seres humanos, en la medida en que son parte de ese mundo; y lo que escapa, al parecer, al determinismo es el asentimiento o disentimiento humano con respecto al curso de las cosas, expresado bajo la forma de intención» (1982:108).

A ello podemos añadir lo que asevera J. C. García Borrón en su estudio sobre la ética de los estoicos (2002), al señalar que hay una ley que gobierna el curso de la naturaleza, la conducta humana ha de regirse por ella. En este sentido, Sófocles reconocería también el finalismo de la estructura del mundo, que es, en definitiva, con el que se topa Edipo, del que este personaje se hace autoconsciente. Ahí está su revelación: el hombre no puede escapar del mismo porque si lo hace rompe con la armonía, y el acierto del sabio consiste en aceptar voluntariamente, en dar su asentimiento cooperador al orden cósmico (2002:214). Un destino que conduce a quien consiente y arrastra a quien no consiente. Como adelanto al pensamiento estoico, Edipo, ya sin ojos, y desde la atalaya de la experiencia, no reconoce el fracaso, porque sabe integrarse en el sistema del que forma parte, el sistema que desconocía anteriormente con su soberbia y arrogancia.

La decisión humana, atada a la cadena ineludible de las causas, es en sí libre en cuanto puede conformarse con la propia naturaleza. Edipo ha roto con el impulso ciego a partir de descubrir la verdad. Es la conciencia de la captación de la verdad, y es desde ahí de donde puede surgir la verdadera moralidad, como dirán los estoicos, una moralidad que ha de basarse en el conocimiento. Edipo ha investigado la verdad, la ha hallado y ahora conoce. Ha descubierto, en definitiva, que la virtud es fortaleza frente a los azares de la fortuna.

Esto nos recuerda a lo que ya dijimos sobre Ortega, en el sentido de que el dolor nace porque el héroe se resiste a llevar esa vida vegetativa, y su “querer” es el que finalmente creará un nuevo ámbito de realidades. Una acción de quien

no se conforma (Edipo) con vivir para la simple necesidad natural, para quien no se contenta con lo que es.

Podríamos concluir, pues, que Sófocles ya nos estaría planteando lo real como algo problemático, y, a la vez, abriendo la vía del estoicismo, como acabamos de ver.

3.5.5.7.- La repercusión política

A primera vista, todo lo dicho hasta ahora no tiene una repercusión política, e, incluso, se ha repetido en muchos estudios sobre Sófocles que éste no creía en la democracia y que se encontraba muy lejos del humanismo laico que, como veíamos, está aconteciendo a su alrededor. Unas conjeturas que habrá que coger con pinzas y hasta darles la vuelta. Lo que ocurre, como bien percibe Rodríguez Adrados, es que Sófocles anda lejos de las posturas partidistas predominantes en la democracia real de la Atenas de su tiempo. Habla de su época, pero desde la distancia, desde una visión más genérica; desde una visión del hombre cuyo éxito o fracaso se debe a la actuación divina, vista ya como castigo de la injusticia, ya como acción inexplicable que hay que aceptar (1998:270).

De igual manera que Heródoto, Sófocles sigue la línea de la democracia religiosa y tradicional de Esquilo, aunque presenta también diferencias. En este sentido, lo primero que habría que señalar es que aunque la obra de Sófocles coincide en lo esencial con los tiempos de Pericles, lo bien cierto es que también abarca un período de tiempo más largo. Sus primeras obras pertenecen a los años 472- 469 a.C.; sus obras principales, *Antígona* (442) y *Edipo Rey* (429), están dentro de la época de Pericles; sin embargo, *Electra* y *Edipo en Colono* se representan ya en tiempos de la guerra del Peloponeso. Sófocles muere en el año 406 y dicha contienda finaliza en el 404.

Otro dato a tener en cuenta es que si bien su vida coincide con la primera sofística, su ideología parece bastante distante con algunas ideas presentes en los sofistas, como la de relativismo y la del laicismo. No obstante, para Sófocles coexisten dos esferas: la humana y la divina. La segunda determina el éxito o fracaso de la primera. Lo divino es causante de un orden que debe aceptarse sin rebeldía por parte del ser humano, o más aún, hay unos principios que el hombre debe respetar por su origen divino. A Sófocles no le preocupa tanto la fundamentación teórica de la democracia como a Esquilo, sino más bien señalar

los peligros a los podía ser llevada por un exceso de confianza en las propias fuerzas de la razón, al margen del orden divino y tradicional. En este sentido, sus tragedias reflejan el enfrentamiento trágico entre el optimismo racional humano y los principios y normas divinas cuestionados por la confianza excesiva en las fuerzas de la razón.

Una confianza que sí viven muchos de los intelectuales de la época, encarnados en el movimiento sofista y en Pericles.

Por tanto, Sófocles no tiene interés (en su obra, aunque sí en su vida política) en las ideas de los partidos que se enfrentan, sólo se opone al tirano que salta por encima de las leyes divinas, fiado de su orgullo y pretendida inteligencia. Y, por tanto, sobre el estatismo en cualquiera de sus formas. En la versión política de Sófocles nos movemos en ideas generales. De ahí que el ideario de Sófocles, como el de Heródoto, gira más en torno al hombre que al Estado. En sus obras habla más del destino que de un hombre individual, aunque muchas veces éste, por ser rey, repercute en el pueblo.

Hay especialistas en su obra, como V. Ehrenberg, que han encontrado cierta similitud entre Creonte y Edipo con Pericles, ya que ambos tienen excesiva fe en sí mismos y en la razón (1954:171). Pero nos avenimos más a Rodríguez Adrados, para quien más que similitudes con la vida democrática real, «las tragedias de Sófocles son un aviso de adónde puede conducir la inflación de la idea de Estado» (1998:272).

Encontramos aquí el sentido por el que Sófocles representa una mirada más lejana que la de los sofistas, más apegada a la política de todos los días. Lo cual no significa que estuviera del todo alejado, sino que su mirada es más intemporal, porque la obra de Sófocles implica un nuevo ideal humano. Lo cual tiene mucho que ver, o debiera, con un ideal político.

Si en Esquilo aparecía la idea de reconciliación entre los patrones divinos, entre autoridad y libertad, etc., ahora, Sófocles dará unos parámetros diferentes. Lo divino es concebido como unidad y a su influjo se atribuye todo el acontecer. Condiciona la acción humana porque se trata de un orden que debe aceptarse. No se trata, como dice Rodríguez Adrados, del azar, ni de la falla de una explicación racional (como señalarían los sofistas), sino «de una serie de principios que el hombre debe respetar y que son de origen divino, defendidos por los dioses, leyes no escritas, como las de Antígona» (1998:290).

Sófocles no propugna, por tanto, una teoría política de la justicia como Esquilo, sino que admite que hay una serie de leyes divinas que, a la corta o a la larga, actúan siempre. Es decir, un orden.

Por ello, hay que señalar que no era intención de Sófocles destruir ni los valores nuevos de la democracia ni los valores antiguos, sino advertir al ciudadano ateniense, y, a los poderes públicos, del peligro que podría representar el prescindir totalmente de todo principio divino y tradicional, como pretendía la primera sofística.

El ideal de Sófocles, dentro de la nueva situación que vive la democracia de Atenas, es la creación de un tipo humano nuevo. Éste surgiría, según él, cuando el hombre griego logre superar los aspectos literales de la moral agonal, y, al mismo tiempo, recoger los aspectos positivos de dicha moral tradicional, así como lograr compaginar todo esto con el desarrollo de sus propias capacidades intelectivas, lo que permitiría huir de la excesiva confianza en los poderes humanos al margen de lo divino. Únicamente mediante la muestra del fracaso y del sufrimiento podría intentarse cambiar tal mentalidad. No es, por tanto, a través de la persuasión racional, como pensaba la primera sofística, el mejor modo de hacer frente a los conflictos.

Pues bien, mostrar la realidad en su sentido pleno en la escena, podría ser, según Sófocles, más beneficioso para el hombre y la sociedad griega que el excesivo optimismo defendido por los sofistas. Lo cual no significa que no haya un posicionamiento activo del ser humano hacia las cosas, ante el destino e, incluso en ocasiones, ante los dioses. A fin de cuentas, una fe en el progreso y en las capacidades humanas. Siempre que se tenga en cuenta a estos dioses.

Si bien Esquilo vivía en la fase constructiva de la democracia, Sófocles lo hace en la confirmación de dicha democracia. Y, ante todo, teme, como nos recuerda Rodríguez Adrados, la evolución contemporánea basada sólo en la inteligencia humana y no en un orden tradicional. Edipo, el gobernante ilustrado que triunfa con su inteligencia, sin saberlo, comete grandes crímenes; la democracia también los comete, por ello debe descubrir su propio ser, huir de una fase de ignorancia, fruto de una percepción errónea de la realidad, y que no le pase como a los héroes sofocleos, que creyendo estar haciendo una cosa, en realidad están haciendo una cosa muy diferente.

No hay, por tanto, en Sófocles ideas que se opongan a la democracia. Lo que sucede es que los problemas políticos o de Estado no son una preocupación esencial en su obra. Más que la Ciudad o el Estado, prima la familia, la religión,

la tradición. Y desconfía de la naturaleza humana en general, así como del excesivo racionalismo a la hora de hacer frente a los problemas.

Parece, pues, imposible no pensar que tales ideas de Sófocles no encierren una advertencia y una amarga previsión de lo que puede suceder a Atenas y a su gobierno democrático, si decide prescindir de toda limitación tradicional. Al fin y al cabo, Sófocles experimenta la evolución de un gobierno democrático (comienzo de la Guerra del Peloponeso) que tendía a radicalizarse y prescindir de toda limitación tradicional. Incluso de algunos principios y valores fundacionales de dicha democracia. En *Filoctetes*, por ejemplo, el personaje de Odiseo representa el prototipo de “sabio” en el sentido moderno (del momento democrático que vive Sófocles), el que maquina planes fiado en su sola inteligencia. Pero Sófocles, nos revelará que dicho sabio fracasa, porque se olvida de las circunstancias, se olvida de la realidad. Para ello, el trágico prefiere el sabio tradicional que conoce también las leyes no escritas.

En todo caso, el nuevo ideal humano planteado por Sófocles corrige claramente al aristocrático, como ya vimos, pero, a la vez, pide mantener ciertos principios básicos de conducta, no basados, podríamos añadir desde una perspectiva moderna, sólo en las decisiones mayoritarias o coyunturales.

En efecto, sin salirnos de la ya explicitada visión de la condición humana, si el hombre, simbolizado por Edipo, comienza a experimentarse a sí mismo en cuanto agente, más o menos autónomo, en relación a poderes religiosos que dominan el universo, algo parecido ocurre con la democracia abierta a una lucha constante, una justicia contra otra justicia, un dios contra otro dios, donde el derecho jamás está fijado sino que se desplaza en el curso mismo de la acción. El pensamiento aristocrático persiste en una democracia, las tensiones son constantes, como las que vive el héroe trágico, que aparece proyectado en un pasado mítico, el que choca con la época democrática. Por ello Sófocles hablaría de las consecuencias del error trágico para tomar consciencia plena en cuanto a la asunción de la realidad.

Una realidad que tiene que ver con el hecho de que Sófocles comulga con una serie de ideas de la nueva democracia, como la tendencia igualitaria entre los ciudadanos, por la implantación de un nuevo hombre que sobrepase al ideal heroico aristocrático, pero también aboga porque la ciudad debe someterse en todo momento a la ley divina, esto es, que los detentadores de poder político deben tener presente lo que está establecido por los dioses.

Muchos estudiosos, como J. M^a Lucas de Dios, ven en este punto la posición antidemocrática de Sófocles (1994:25). Por nuestra parte, más bien pensamos que se está refiriendo al mantenimiento de una serie de principios morales, o que la democracia tiene unos principios intocables, que cuando se derrumban hace que ésta se tambalee. Visto así, Sófocles, según nuestra opinión, rechazaría una democracia que no fija normas de conducta política que estén por encima del pragmatismo cotidiano. Lo que en Pericles es convención humana, en Sófocles es decreto divino.

3.5.5.8.- *Paideía* sofóclea

Todo lo dicho tiene un conclusión que explica bien Jaeger, cuando señala que Sófocles, al colocar lo humano en el centro de la existencia –al fin y al cabo el poder divino repercute en la acción humana, le hace al hombre *re-conocerse*–, alienta un modelo de educación que tiene que ver con la «formación autoconsciente del hombre» (1992:253).

Sí, lo trágico en Sófocles estriba en la imposibilidad de evitar el dolor; pero «el hombre trágico se levanta a la verdadera grandeza humana mediante la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y moral» (1992:260). El autoconocimiento trágico del hombre le conduce a la intelección de la etérea fuerza humana y de la fragilidad de la felicidad terrena, pero este conocimiento abarca también la grandeza del hombre doliente. Edipo es la figura del hombre doliente. De ahí que en *Edipo en Colono*, se abogue por la autodefensa a raíz de la ignorancia de los acontecimientos, pero ni el destino ni el personaje son absueltos o condenados, y es el dolor el que hace finalmente a Edipo venerable.

La desconfianza en la naturaleza humana de Sófocles viene, precisamente, a partir de una preocupación por la misma. Por ello, en sus obras, se percibe el convencimiento de la solidez del orden divino, también que el hombre puede llegar a ser íntimamente consciente de su “excentricidad” y desarraigo con respecto a dicho mundo. Sin embargo, a diferencia de Esquilo, para Sófocles no tiene sentido hablar de la expiación o redención mediante el dolor, porque el conflicto al que se enfrenta el héroe sofócleo es irreparable (el conflicto de Antígona no se soluciona promulgando nuevas leyes sobre enterramientos). De ahí que sus tragedias enseñen que la esfera de la razón, de la prudencia, de la justicia y las leyes humanas es terriblemente limitada.

Es cierto que el personaje trágico parece aniquilado por fuerzas que lo trascienden, fuerzas cuya comprensión cabal no está a su alcance, ni mucho menos pueden ser vencidas por la prudencia racional, pero, al mismo tiempo, dicho héroe afronta, como decíamos, a partir de esa experiencia “real”, su responsabilidad y construye su mundo sin subyugarse a la fatalidad. De ese modo, como afirma V. Pandolfi, «llega a encontrarse con una libertad interior: la decisión por la búsqueda de la verdad en Edipo, la decisión irrevocable de Antígona...» (2001:51).

Edipo, en Colono, ya viejo, repite, una y otra vez, que actuó sin saberlo («¡No lo sabía!, ¡no lo sabía!»), pero también asume que la experiencia es la que da el conocimiento. En realidad, los personajes sofóclicos descubren que la inocencia no casa con este mundo. Áyax, a pesar de todo su empeño, sólo consigue abatimiento y ruina. Sin embargo, con su muerte se trasfigura y se salva.

En todo caso, de una forma sutil, en su obra se perfila una crítica al poder establecido, encarnando la tensión entre la vieja ideología y la nueva forma de pensar, reflejo del periodo de transición que vivía Atenas.

El resultado, como decíamos, ya no es sólo un equilibrio entre opuestos, sino un nuevo conocimiento del hombre sobre sí mismo. Al fin y al cabo, la tragedia de Edipo consiste en que este personaje lucha con su propio ser que pugna por salir a la luz, y una vez que ha aflorado, toma consciencia de quién es y de lo que ha hecho. Las consecuencias de sus acciones, de sus errores, son él mismo, por eso es él mismo quien se da castigo. El conocimiento, pues, es una pieza clave en la consideración de un héroe que ha superado la ignorancia que le había obligado a ir hacia el error. O vivir en él.

3.5.6.- Los juicios morales en Eurípides

El otro vértice de este triángulo, Eurípides (484-406 a.C.) vive ya en plena Guerra del Peloponeso, y, por tanto, en la decadencia de la democracia ateniense. A diferencia de Esquilo y Sófocles, no participa mucho en la vida pública y política de Atenas. Es la suya, una época en donde la incertidumbre y la inseguridad se extienden por todas partes, y en este panorama, Eurípides crea unos personajes que son manejados por los hilos de sus pasiones, por ello pretenden convencer a los espectadores, y no decir la verdad, al igual que en los juicios públicos. Lo cual es síntoma, según Jaeger, del aburguesamiento del

mito tradicional, y del subjetivismo imperante entonces. De ahí que el mismo Jaeger haya señalado entre sus características lo que hoy llamaríamos “realismo burgués”, el señalado gusto por la retórica y su preocupación filosófica. En este último punto sólo mencionar que, como buen observador de la época, a Eurípides le gustaba reflejar, en palabras de Juan Antonio López, las numerosas antinomias políticas religiosas, morales y educativas mediante discursos antilógicos, tal como hiciera Protágoras (2000: 385).

Parece que Eurípides estuvo al corriente de lo acontecido unos años en los que hubo una profunda evolución y rápida difusión de teorías políticas, y en su obra se refleja de forma asistemática y dispersa la convulsión experimentada en Atenas durante la larga y mencionada conflagración. Las diecisiete tragedias conservadas de Eurípides representan un cambio de concepción del género trágico, de acuerdo con las nuevas ideas que había aprendido de los sofistas; así, su escepticismo frente a las creencias míticas y religiosas es manifiesto en sus obras, que rebajan el tono heroico y espiritual que habían cultivado Esquilo y Sófocles a un tratamiento más cercano al hombre y la realidad corrientes. En tal sentido se ha señalado que Eurípides es el representante de una época en crisis.

Por otro lado, Eurípides, en la discusión abierta anteriormente con respecto a las leyes escritas y no escritas, apostaría por lo primero, como forma de mantener lo más posible el orden, porque sigue manteniendo alguna creencia en una convivencia que se ajuste a la *pólis* democrática.

3.5.6.1- La guerra del Peloponeso y la segunda ilustración sofística

Si la obra de Eurípides tiene como referente la decadencia vivida en Atenas a partir de la Guerra del Peloponeso, también se infiltra del pensamiento de ese momento dominado por una segunda generación de sofistas que cambian claramente la mentalidad de la primera y que llamaremos Segunda ilustración.

Ya observamos que la primera ilustración sofística vibra a raíz de un tono reflexivo positivista, sin embargo, con la etapa que tiene como fondo dicha contienda, el planteamiento cambiará claramente de perspectiva y de presupuestos. El primer dato que llega de ese momento está relacionado con el naufragio del intento de concordia (al menos en cuanto a propósito teórico)

entre clases divergentes y la democracia se precipita, por muchas circunstancias añadidas, a un proceso de desintegración.

Es en este paisaje donde se produce una mudanza de ideas que llegan a plantear la liberación del individuo de las servidumbres de la ciudad. Los pensadores de este crucial momento luchan por construir un nuevo orden y sufren y vacilan ante las contradicciones eternas de lo humano. Otros se ponen al servicio de distintos particularismos que hacen olvidar las ideas anteriores centradas en el bien de la comunidad.

En líneas generales, el pensamiento sofístico de este momento propone un humanismo igualitario y hedonista. Por ejemplo, Hipias y Demócrito ya no hablan del ciudadano sino del hombre en general, dando por sentado que la finalidad del gobierno consiste en que el individuo pueda dedicarse a los trabajos de la vida. El individualismo aparece claramente remarcado. Se rompe, por tanto, con la idea de solidaridad del hombre con la comunidad y su conveniencia. Y, a raíz de todo ello, se abandona, de alguna manera, el deseo de fundamentar el nuevo orden, para buscar “la fortaleza contra la ley y la costumbre” (Antifonte).

En realidad, los nuevos sofista dejan de creer en la instituciones al considerar a éstas como obstáculos para el fin primordial del hombre que no es otro que el de buscar la satisfacción de sus apetencias. Vemos, por consiguiente, que en este momento se bosqueja ya el epicureismo, el alejamiento de la esfera pública y de la política para la búsqueda y preocupación de una vida exclusivamente privada.

También, buena parte de la nueva teoría política tiende a prescindir su preocupación por los problemas propios de los habitantes de una ciudad concreta, para dirigirse a todo el género humano.

La fijación de este nuevo humanismo tendrá, como señala Rodríguez Adrados, consecuencias en la visión política que podríamos resumir de la siguiente manera:

Si hace unos años, el pensamiento político democrático se ponía al servicio de la estabilidad de la comunidad, ahora conviven todo tipo de posiciones. Es decir, si en la primera sofística, los valores de lo justo, lo conveniente y lo agradable, así como los del individuo y la comunidad, tendían a coincidir, en esta nueva etapa se pasa a tal ambigüedad que el mismo y básico en otros tiempos concepto de justicia acaba significando muchas cosas distintas: conveniencia del individuo, un simple acuerdo, devolución del trato recibido,

una ley moral superior, etc. En este orden de cosas, la señalada conveniencia del individuo, o por buscar otros campos, la del partido o la del gobierno, trae como consecuencia la rebaja de la validez de las normas fijas.

Se abre paso, como subraya Rodríguez Adrados, a una visión más “real” de la política, incluso a posiciones irracionales, como la recuperación de la teoría de la ley del más fuerte.

Recordemos que la política, para la primera ilustración, era una técnica o arte basado en el conocimiento de la naturaleza humana, ahora dicha naturaleza se la considera más compleja, por ello también la política, que, como ya bien se entrevé en *Antígona*, puede chocar con las “leyes no escritas” tradicionales.

En suma, en esta época se produce una inversión de valores, que va unido a una desmoralización en el campo de la política al provocar un relativismo a ultranza.

Es importante también, para comprender el contexto en el que se desenvuelve Eurípides, la descripción que hace Tucídides en *La Guerra del Peloponeso*, obra donde se percibe la vida política en tiempos de guerra, aunque, de modo general, ya apunta este historiador lo que hoy llamaríamos “descrédito de la política”. De la misma recojo algunos fragmentos del Libro III, cuando el Tucídides habla de Corcira y su guerra civil, y en concreto del capítulo titulado *Consecuencias morales de la guerra civil* y que se encuentran entre los párrafos 82 y 84:

«En tiempos de paz y prosperidad tanto las ciudades como los particulares tienen una mejor disposición de ánimo porque no se ven abocados a situaciones de imperiosa necesidad; pero la guerra arrebató el bienestar de la vida cotidiana, es una maestra severa y modela las inclinaciones de la mayoría de acuerdo con las circunstancias imperantes [...]. Cambiaron incluso el significado normal de las palabras en relación con los hechos, para adecuarlas a su interpretación de los mismos. La audacia irreflexiva pasó a ser considerada valor fundado en la lealtad al partido, la vacilación prudente, se consideró cobardía disfrazada, la moderación, máscara para encubrir la falta de hombría, y la inteligencia capaz de entenderlo todo, incapacidad total para la acción; la precipitación alocada se asoció a la condición vivir, y el tomar precauciones con vistas a la seguridad se tuvo por un bonito pretexto para eludir el peligro».

También es bien significativo el modo en que Tucídides habla del comportamiento de los partidos:

«Los vínculos de sangre llegaron a ser más débiles que los vínculos de partido; éste, en efecto, ligaba más fuertemente a los hombres, por lo mismo que sus asociaciones no se pactaban bajo el amparo de la ley, sino con miras culpables. En vez de estar sancionados los partidos por el santo temor de los dioses, tenían una sola salvaguardia en la participación en el crimen y en el robo. Se estimaba en más el vengar una ofensa que el no haberla recibido. Y si alguna vez los juramentos sellaban una reconciliación, al ser pronunciados por ambos bandos para hacer frente a una situación de emergencia, tenían sólo valor de momento, es decir, una fuerza transitoria que duraba lo que la necesidad que los había arrancado. En cuanto se ofrecía ocasión no había reparo en atacar al enemigo indefenso, prefiriéndose la vil traición al noble y descubierto combate. [...] La causa de todos estos males era el deseo de poder inspirado por la codicia y la ambición; y de estas dos pasiones, cuando estallaban las rivalidades de partido, surgía el fanatismo. Los jefes de partido ostentaban en sus banderas, unos, la igualdad de derechos, otros, una aristocracia moderada, pero bajo esa máscara, en realidad, sólo trataban de suplantarse mutuamente, pues lo mismo da que gobiernen unos o que gobiernen otros. Daban rienda suelta a sus deseos y rencores, y sin más ley que el propio ardid menospreciaban la justicia y el bien común. Llegados al poder satisfacían sus odios personales a fuerza de sentencias inicuas y descaradas violencias, ninguno respetaba la buena fe. [...] De esta forma, ni unos ni otros se regían por moralidad alguna, sino que aquellos que, gracias a la seducción de sus palabras, conseguían llevar a término alguna empresa odiosa, veían acrecentado su renombre. [...] El dios Éxito era el único en cuyos altares se sacrificaba y el perpetrador de algún negro delito como supiera encubrirlo, con apariencia de honradez, podía estar seguro de la pública estimación. [...] Los ciudadanos que estaban en una posición intermedia eran víctimas de los partidos, bien porque no colaboraban en la lucha, bien por envidia de su supervivencia».

Y he aquí algunas consecuencias que ve Tucídides, letales para la sociedad democrática:

«Así fue como la perversidad en todas sus formas se instaló en el mundo griego a raíz de las luchas civiles [...] Y los espíritus más mediocres triunfaban las más de las veces; porque por miedo a su propia limitación y a la inteligencia de los contrarios, temiendo a la vez resultar inferiores en los debates y ser superados en la iniciativa de las estratagemas por la mayor sutileza de ingenio del enemigo, se lanzaban audazmente a la acción [...] La vida de la ciudad se vio trastornada, [...] y la naturaleza humana, habituada ya a cometer injusticias a despecho de la legalidad, se impuso entonces sobre las leyes y encontró placer en demostrar que no era señora de su propia cólera, pero que era más fuerte que la justicia...».

De este texto, sin duda inquietante, emana de inmediato algunos asuntos que tienen que ver con el explicado imaginario democrático. Primeramente habría que advertir que este implacable juicio no respeta las excepciones, ya que, según nuestra opinión, en el campo político se mezclan los honestos y los oportunistas, los que creen en la defensa del interés general y los que hacen de ella mera profesión, y por tanto, proclive a sus intereses. En todo caso, la descripción de Tucídides nos alumbró hacia lo que hemos señalado, hacia un descrédito de la política, una desconfianza respecto a sus protagonistas y, en definitiva expresa una torpeza secular de las sociedades cuando han tenido en sus manos la soberanía. No debemos olvidar que estas palabras se inscriben en tiempos de guerra, cuando dominan los argumentos emocionales. Y es obvio, como subraya José Monleón, que la Guerra del Peloponeso,

«no sólo favorecía el enriquecimiento de sus numerosas mafias que crecieron al amparo de la necesidad de resolver nuevos y serios problemas, sino que contribuía a legitimar una nueva moral, que normalizaba los abusos y las palabras grandilocuentes» (2002:174).

Desde ese mismo sentido, apunta Elena Miranda que

«el enfrentamiento entre Esparta y Atenas es la continuación, en el plano de las ciudades-estados, del conflicto interno que había agitado a la *pólis* en torno al poder político una vez que la aristocracia terrateniente había perdido preponderancia económica frente al empuje de comerciantes y artesanos enriquecidos que, para escalar posiciones de gobierno y sociales acordes con su papel en la economía pero que la aristocracia todavía mantenía en sus manos, se erigen como representantes de las demandas populares» (1998:17).

La referencia al dios del Éxito es otro paralelismo inquietante, con el consiguiente desprecio del bien común.

No vamos a insistir más en este asunto, tan sólo exponer, antes de llegar al estudio más pormenorizado de la tragedia y sus autores, algunas características de otro arte dramático, la comedia. Ésta convive con la tragedia y es en este tiempo cuando alcanza su plenitud. Sobre todo en la personalidad de Aristófanes, cuya obra nos da la oportunidad de extraer algunas opiniones sobre los trágicos.

Y ya que hemos entrado en el contexto cultural del momento, habría que comprender el papel de este comediógrafo, sobre todo con respecto a su posición de contrarrestar el ambiente referido con la búsqueda de los valores

tradicionales y la repulsa a la corrupción política, y también la teoría socrática, que representa una reacción frente a la disolución de valores en el pensamiento de la segunda sofística.

No cabe la menor duda de que la comedia de corte aristofanesca se plasma desde una voluntad política, y se divisa en ella una toma de partido, una intención satírica evidente, a raíz del pensamiento del propio autor, apegado a veces a las interrogaciones propias de algunos filósofos (Sócrates) o a autores de tragedias (Eurípides). La comedia es un ataque, una burla a unos personajes identificables y a una sociedad determinada; aunque no sólo eso, también hay un punto de utopía, como el que encontramos en obras como *Las aves* o *Lisístrata*.

Si, como hemos visto, y seguiremos viendo, si Esquilo defiende a ultranza la democracia, lo mismo que los otros dos trágicos conocidos, aunque éstos de una manera más subterránea, Aristófanes plantea claramente una crítica a dicha democracia. Una diatriba que se encarna como parte integral de la propia esencia de la democracia. Tenemos aquí, pues, otro tono conflictivo del teatro griego. Pero hay que volver a puntualizar: dicha postura no es una negación, como muchos estudios han señalado, del régimen democrático, sino una toma de postura crítica ante las deficiencias y desviaciones del mismo. Volviendo al tema de la guerra, que tanto obsesionó a Aristófanes, descubrimos que dicha guerra, siempre presente en sus obras, no es sólo una cuestión de conflicto cruento, sino también un espacio donde el poder democrático se autoconcede del derecho de no actuar democráticamente en otros lugares, basándose en argumentos emocionales.

Los personajes de la comedia son creados por la imaginación del poeta, pero también aparecen personajes históricos, otros vivos en ese momento –en las obras de Aristófanes se forjan incluso personajes de su entorno, como Eurípides o Sócrates– y dioses divertidos, intervienen en la trama libremente inventada, dentro del esquema general del triunfo del héroe sobre una situación opresiva. El coro, por su parte, pertenece a las mismas categorías: pueden ser, por ejemplo, miembros de los tribunales atenienses (*Las avispas*). Pero también puede tratarse de animales: aves, ranas, etc.; la fantasía no tiene límites porque hasta las nubes pueden hacer el papel coral.

Este tipo de comedia, representado por Aristófanes, se refiere a la vida de la ciudad. Por ello su lado político es más fácil de ver en las comedias que en las

tragedias, dado su carácter repleto de alegorías y seudónimos que los espectadores desentrañaban sin demasiada dificultad.

Sin embargo la posición de Aristófanes nunca fue fácil, ni siquiera en un régimen democrático, como prueba el hecho de que el propio autor tuviera que representar, en *Los Caballeros*, al personaje de Paflagonio, figura grotesca referida a Creonte –un demagogo que sabía agitar y dirigir el ánimo de la Asamblea–, por el temor de los actores a afrontar las presumibles iras del gobernante. Un hecho que revela la confluencia entre teatro y realidad política del momento. Realidad tratada no de forma pasajera o circunstancial, porque de lo contrario los textos de Aristófanes hubieran quedado en un eslabón perdido, sino desde la propuesta general de debatir una realidad política del momento y de otros momentos que tengan que ver con una vida democrática.

No puede pasar desapercibido el hecho de que Aristófanes, por su férrea crítica a la democracia real de su época, haya sido considerado, frecuentemente, como conservador y regresivo. Pero estas interpretaciones suelen olvidar las circunstancias. Y sus circunstancias estaban inscritas en una Atenas en la que ya se deja sentir con fuerza la mentada guerra.

En este sentido, la figura de Aristófanes, nos sirve para recordar el papel crítico frente a los abusos de poder, y, en última instancia, frente a las perversiones de la democracia. No serían otra cosa sus cómicas fantasías contra la guerra (*Lisístrata*), contra la corrupción de la democracia (*Las aves*), o a favor de la igualdad (*Asamblea de mujeres*)...

Más allá de los datos particulares, este comediógrafo nos da pie a hablar de la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma. La democracia necesita de críticos, y los críticos, de la democracia.

No se debiera, como nos recuerda Monleón, obviar dos equivocaciones comunes: tan errónea es la magnificación de toda semántica de la democracia, sin analizar la concreción de cada caso, como la magnificación de sus errores, en lugar de corregirlos (2002:175).

Y este último aspecto es fundamental en nuestro planteamiento, porque, ante las carencias de la democracia, son muchos quienes llegan a hacer del derecho de la crítica un valor absoluto, sin plantearse las responsabilidades de su ejercicio. El propio Aristófanes también llega a traspasar esta línea, en especial cuando trata a Sócrates y a Eurípides como corruptores de la sociedad y enemigos del orden. Por tanto, siempre habrá que estar atentos, y ser capaces

de “criticar a los críticos”, para admirar y elogiar su actitud, pero también para descubrir algunas convicciones antidemocráticas.

Entre otras cosas, porque por muy deficitaria que fuera la democracia griega (las desigualdades, los esclavos, el trato a las mujeres...), muchos de sus principios no sólo siguen siendo válidos sino también su supremacía moral con respecto a muchos de los sistemas políticos de su alrededor y otros que vendrían años después.

En resumen, rememorando las obras de Aristófanes, no nos situamos en ellas ante una crítica abstracta de la democracia, sino de una democracia específica, afectada por referencias concretas. Crítica que recogerá Sócrates para asentar unas bases firmes y universalmente válidas, alejadas de toda concesión y todo relativismo. Después, Platón, a partir de este moralismo, llega a plantear una teoría de la ciudad ideal, y la implantación de unos principios morales que vayan por delante de la voluntad de la ciudad o de sus magistrados. En todo caso se trata de dar a la política un cariz de ciencia para buscar el perfeccionamiento moral. Pero para que ello llegara, previamente tanto Aristófanes, como Eurípides, ha habían abierto una senda crítica con su tiempo.

3.5.6.2.- La humanización de los héroes y los dioses

Una buena manera de empezar a comprender, con cierta rapidez, a Eurípides puede consistir en la lectura de su obra *Electra*, y relacionar al personaje que da nombre a la obra con los creados por Sófocles y Esquilo.

Este último plantea a su personaje, Electra, con una intención claramente moral, un personaje portador de un equilibrio, el que sirve para contrarrestar el asesinato de su madre (Clitemnestra) a su padre (Agamenón). Un crimen que Esquilo esboza, en cierta manera, como paso previo para que finalmente irradie la justicia.

En Sófocles, desde luego, el centro de la obra lo constituye Electra; pero el interés no se centra en el matricidio, porque el clímax no se organiza ya sobre la muerte de Clitemnestra, sino sobre la de su amante, Egisto. Tampoco se esboza un problema puramente moral, ya que el matricidio no aflora como una etapa previa a la consecución de la auténtica justicia, como ocurría en Esquilo. Desde esta perspectiva podríamos observar que lo principal de la versión sofóclea es el estudio del carácter de Electra. A raíz de esta consideración, nos atrevemos a aseverar, siguiendo a Kitto, que si bien Sófocles nos llama la atención sobre la

dinámica de la *díke*, lo hace sin entender *díke* como justicia moralizadora, al modo de Esquilo, sino como equilibrio, como una especie de mano invisible que se inserta en el orden normal de las cosas. Un concepto, pues, que presupone una identificación del mundo físico y humano, ya que los protagonistas (Electra y Orestes) actúan con la frialdad de los ejecutores de un crimen necesario (1966:131).

Eurípides, por su parte, mantiene el protagonismo de Electra como Sófocles, pero ahora vuelve a simbolizar un problema moral. Esta interpretación choca con aquella que destaca, ante todo, la pericia teatral de Eurípides. Por ejemplo, y ya que estamos con Kitto, para este autor, la *Electra* de Eurípides es sólo un buen melodrama. Resulta inútil buscar una idea trágica en esta obra, dado que, según él, lo que pretende Eurípides es mantener el interés del espectador con efectos dramáticos, los que siempre surgen del tema de la venganza. A decir verdad, Kitto se refiere a que sobre dicha venganza poco puede decirse desde el punto de vista moral. De ahí que esté inserto en una opinión bastante extendida, la de considerar a Eurípides, como dice el propio Kitto, «un gran autor teatral que conoce claramente los trucos para despertar el interés del espectador» (1966:330).

Por nuestra parte, y sin dejar de lado esta visión –es cierto, Eurípides es un gran artesano, sobre todo en la riqueza de caracteres que imprimen sus obras–, opinamos que sí hay en su obra una nueva manera de exponer el tema de la venganza. En concreto, su aportación estriba en suprimir la importancia del elemento divino, tan fundamental en sus predecesores, y, sobre todo, en humanizar el drama, esto es, hacer a los personajes más cercanos a los espectadores, dar mayor verosimilitud a las acciones que acontecen.

Estos dos elementos son fundamentales para entender a Eurípides. Y también para vislumbrar la obra que estamos tratando, *Electra*, una historia, una fábula, convertida en manos de este trágico en un drama familiar.

Para ello, Eurípides –otra característica importante del autor– se ve impelido a forzar el mito y llevarlo, conducirlo, a su terreno, a un innovador ambiente psicológico. Del mito, Eurípides suprime los elementos más notablemente religiosos: los mismos personajes dudan de que Apolo haya dado la orden; ya no hay rito funerario en la tumba de Agamenón; no hay sueño de Clitemnestra. En cambio se plantean situaciones más realistas. Por ejemplo, a *Electra* se le fuerza a casar con un campesino para que sus posibles hijos no nazcan de estirpe noble y, por tanto, sean vengadores en potencia; Orestes no

entra en Argos para matar allí a Clitemnestra y a Egisto, sino que el autor los hace salir del palacio para que su asesinato sea más verosímil

Tampoco el Orestes de Eurípides es el mismo que el de las obras firmadas por Esquilo y Sófocles. Ahora, este personaje vive la venganza sumido en contradicciones. Es consciente de que no ha sido Apolo el impulsor de su acto matricida. No es el ejecutor firme de la orden de dicho dios como se nos mostraba en los personajes de los otros trágicos, sino un adolescente confuso y fluctuante.

Eurípides resalta el lado humano de las motivaciones de los dos hermanos. En su actuación, además de la venganza por el asesinato del padre (Agamenón), se juntan otros motivos tan palmarios como el hecho de que Orestes haya sido desposeído de su Reino, o que Electra, como dijimos, se sienta vejada al ser entregada en matrimonio a un campesino. Por cierto, éste personaje mantiene posturas, en contra de lo que se pueda suponer, muy clarividentes, lo que nos abre a otro tema fundamental de Eurípides: la consideración de cierta igualdad de las clases sociales. Al menos, en inteligencia. Es normal que en sus obras aparezcan algunos criados, portadores de mucho mayor raciocinio y sensatez que sus amos. Por ello, Orestes, al conocer al marido de Electra, dice:

«He visto a hijos de padre noble que nada son y a hijos villanos que son hombres excelentes; he visto la miseria en el corazón de un rico y un alma grande en el cuerpo de un pobre. ¿Cómo, entonces, se puede juzgar distinguiendo rectamente entre una cosa y otra cosa? ¿Acaso por la riqueza? Mal juez para servirse de ella. ¿Entonces por la pobreza? ¿Pero es que la pobreza comporta una tara y enseña a un hombre a hacer el mal por culpa de la necesidad? ¿Tomaré en consideración acaso las armas? Nadie puede testificar quién es valiente si está concentrado en la lucha. Lo mejor es dejar las cosas abandonadas al azar» (vv. 370-375).

Así, pues, comparada su obra con la de los otros autores trágicos, Eurípides se interesa más por los individuos que por la comunidad, más por las pasiones (odio, venganza, amor) que por cuestiones de religión o moral. Eurípides profundiza en la preocupación anímica de los personajes, por ello se le ha llamado el “primer psicólogo”.

En la obra de Eurípides hay tragedia, hay sufrimiento de unos seres, muy humanos, que se debaten entre el odio, el crimen y los remordimientos. La misma Clitemnestra siente debilidad por sus hijos, no posee una personalidad

tan férrea como en las anteriores, y esa debilidad hace que se acerque a ellos y caiga ella misma en sus redes. Además, no le faltan razones para actuar como lo hizo. Según ella aclara, asesinó a Agamenón porque había sacrificado a su hija (Ifigenia), cuando la culpable de la guerra de Troya había sido Helena, y su esposo Menelao es quien debía haber puesto a su hija en sacrificio a los dioses para que los vientos fueran favorables al ejército griego en su conquista de Troya. Todo ello unido a la situación que había creado el propio Agamenón, al traerse de Troya a Casandra como esclava y amante. Por este mismo motivo, por su adulterio con Egisto mientras Agamenón estaba fuera, Electra obtiene mayores motivos para su *vendetta*.

Eurípides brinda siempre a sus personajes que expongan sus razones, incluso cuando viven un estado febril. Es el caso de Medea. Aún así, viven dichas razones con contradicciones, como cuando Clitemnestra, después de todo lo hecho a Electra, cae en sus redes al ir rauda a ayudar a su hija tras haberle anunciado el embarazo de la misma (la trampa para tenerla cerca y así poder matarla): «Te perdono, porque en verdad no me alegro en exceso de mis acciones» (v. 1105). Pero hay algo superior a dichas negaciones, como aclara seguidamente la propia Clitemnestra: «Tengo miedo y miro por mis intereses» (v. 1115).

Esta pequeña muestra nos da una idea de cómo actúan los personajes creados por Eurípides, dentro de un mundo, de una atmósfera que queda bien patente en la siguiente frase pronunciada por Orestes: «Y es que la naturaleza humana está en confusión» (v. 365).

Entramos, pues, con Eurípides, en una crisis de los fundamentos míticos y en la pérdida del talante heroico de los personajes trágicos, vueltos “demasiado humanos”, como ocurre en casi todos sus dramas. De ahí que, frente a esa fe en el progreso que veíamos en Esquilo y hasta en Sófocles, en Eurípides se haya diluido en pesimismo (ahora sí lo parece) y desaliento. La acusación de Nietzsche contra Eurípides, al describirlo como decadente, tiene mayor sentido cuando vemos su amarga representación de un mundo donde la intervención divina, como ya hemos señalado, resulta caprichosa y donde el triunfo está desligado de toda moralidad y aboca a una visión negativa de la existencia humana.

Verdaderamente, para Eurípides, el mundo carece de orden, y si existe algún orden, éste no se encuentra al alcance del ser humano. Por tanto, en la confusión descrita anteriormente tienen mucho que ver los dioses que, como

suele quedar claro en el final de casi todas sus obras, siempre se comportan de forma imprevista. Incluso, quien ha llevado a cabo un acto justo, puede no tener la suerte de contar a su lado con algunos de dichos dioses. Los oráculos ya no poseen la fuerza de Sófocles, son meras especulaciones que los hombres pueden cambiar con sus decisiones. Lo que no pueden cambiar son los avatares de la fortuna, del azar. El mundo de lo divino retrocede así ante el mundo de lo puramente humano regido por la diosa *Fortuna*.

Una fortuna que nunca deja que algo tenga su final, y ello a pesar de que muchas obras de Eurípides acaban con el conocido *Deus ex machina*, esto es, una especie de *Happy End*, lo que nunca vimos en Sófocles, aunque, en cierta manera, sí en Esquilo si recordamos el aire conciliador del que se nutren sus finales. No obstante, dichos finales de Eurípides puede que ocurran por la búsqueda de una conclusión que calme el sufrimiento, dado que el infortunio nunca acaba, o no tiene trazas de acabar.

El héroe de Esquilo abriga una confianza firme para poder pasar por encima del destino, de un destino que conoce bien. Los héroes de Sófocles no saben realmente lo que están haciendo y, cuando toman consciencia de ello, ya es tarde, pero esa ignorancia, ese mal conocimiento procede en realidad de una deficiente armonización del ser humano con el devenir de las cosas y, finalmente, tras su vivencia, como ya vimos, el héroe se abre a un mayor saber de la vida. En cambio, los personajes de Eurípides ven el mundo golpeado por fuerzas, en las que algunos han querido ver divinidades, pero que en el fondo no son más que pasiones humanas, pasiones destructoras que se apoderan del ser humano y lo arrastran a la destrucción. Consciente de ello, al ser humano, lo único que le queda es la inseguridad, el desasosiego, cuando no el miedo (Di Benedetto, V., 1971:151).

En la obra de Eurípides se resquebraja la imagen de los dioses. Dice Clitemnestra en *Ifigenia en Áulide*: «si existen dioses, tú, desde luego, por ser un hombre justo, obtendrás dicha recompensa. Y si no, ¿de qué vale esforzarse?» (vv. 1030-1035). Y en esto llegamos al límite del contenido de Eurípides que, según K. Reinhardt (1972), tiene que ver con un sentimiento de absurdo, de la falta de sentido en la acción humana, reflejado en la triste experiencia de una generación que, como vimos en anteriores capítulos, ha sufrido los desastres de una larga guerra y la crisis de valores tradicionales, que perdió la fe en los dioses y, con ello, el sentido de la existencia.

También los héroes de estos patéticos melodramas son sólo trasuntos de lo que fueron. Conservan sus nombres famosos, pero han perdido ya su valor para la acción noble, desconfiados en su destino y en su propia naturaleza. En Orestes, como hemos señalado, encontramos al matricida vengador de Agamenón postrado y enloquecido. Las furiosas Euménides, las diosas de la venganza tribal que ya aparecieron en la tercera obra de *La Orestíada* de Esquilo, se han convertido en producto de la imaginación delirante de Orestes. Por ello, se escapan de la lucidez que viven en aquella obra cuando aceptan el veredicto del Areópago. Porque, como dice M. Delcourt «han dejado de serle exteriores al personaje, viven en su interior» (1962:114).

Ahora, los remordimientos acompañan a la ansia y necesidad de venganza. La procesión va por dentro. Porque vemos, más bien, las reacciones psicológicas de unos personajes asediados por dichas aflicciones. Orestes ya no está sujeto a ningún destino trágico, sino que yerra dispuesto a cualquier nuevo crimen con tal de sobrevivir en un mundo sin valores. Es ya un personaje sin grandeza moral, por ello, según sus propias palabras, «somos esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses» (v. 415). Cuando el dios Apolo, al final de *Orestes* acude a remediar el caos y evitar la catástrofe, no queda por ello mejor parado. La ambigüedad de sus oráculos, la tardanza en su auxilio y lo precario de la solución quedan en evidencia. Dice el Mensajero en la obra *Helena*:

«¡Oh hija, qué inconstante y difícil de entender es la divinidad! ¡Con qué facilidad lo cambia todo y lo trae y lo lleva de un lado a otro! Un hombre sufre; otro, que ha empezado por no sufrir, muere más tarde miserablemente, sin haber podido gozar de una buena fortuna estable» (v. 715).

El coro añade después:

«¿Qué mortal podrá distinguir, después de interminables búsquedas, qué es dios y qué no es dios, o qué está en medio de ambos términos, cuando ve que los dioses obran primero sin sentido, y luego en el contrario, sin que en ningún momento encarnen otra cosa que capricho, siempre imprevistos y contradictorios?» (v. 1140).

3.5.6.3.- De la crisis a un nuevo moralismo

Tanto héroes como dioses forman parte de una crisis religiosa y social. Eurípides acaba aportando un moralismo basado en la conciencia del hombre.

Moralismo de base, si se quiere, ya que en sus personajes la razón establece unas normas de conducta fundadas en la conciencia del mismo. Por ello, este trágico busca los horizontes de la virtud y del vicio, pero mostrando los comportamientos humanos y no llegando a conclusiones determinantes, como hacía su amigo Sócrates. Sin llegar al moralismo socrático, que distingue la virtud del vicio, Eurípides expone, critica, pero ante todo intenta comprender (llegando incluso a compadecerse por sus personajes), más que juzgar.

Eurípides no se contenta con la doctrina de la ignorancia de Sócrates, le preocupa, y mucho, el desorden, por lo que no deja de distinguir y de indagar sobre la acción moral e inmoral. Pero su gran descubrimiento, su dramático descubrimiento, es que muchas veces la segunda está escondida detrás de una justificación divina.

En todo caso, lo que le interesa es decir bien alto que la moralidad está estrechamente ligada al individuo. «Un saber consigo mismo», en palabras de Rodríguez Adrados, «un saber que separa lo que debemos hacer de sus consecuencias y de posibles juicios extraños a nosotros» (1998:306). Es cierto, cuando Menelao, viendo la locura de Orestes, le pregunta qué enfermedad padece, éste le contesta: mi entendimiento, porque sé que he hecho algo terrible (dar muerte a su madre). Pese a la orden de Apolo, la conciencia se rebela y le indica que ha obrado mal

Si Esquilo zanjó la cuestión de la justicia, con la creación de un tribunal y la transformación de las Euménides que acabaron por acatar el veredicto, Eurípides, como ya adelantamos en el capítulo dedicado a este trágico, en su obra *Ifigenia entre los tauros*, deja en evidencia que no todas esas diosas se plegaron a la legalidad y no dejaron de acosar a Orestes aún a pesar de que éste había sido absuelto. Ahora, dichas diosas furiosas no están fuera del héroe, sino en su interior.

A Eurípides le preocupa que el pensamiento no domine la acción de los personajes. Ahí está el remordimiento que sufren Medea y Fedra. En *Hipólito*, Fedra confiesa a su nodriza (que es el contrapunto de la pasión, es decir, la sensatez) que sus manos están puras, pero su alma es la que tiene la mancha (el amor por su hijastro Hipólito). Este personaje, como todos los héroes de Eurípides cae en el remordimiento, interioriza una norma de conducta y choca con el problema de la responsabilidad. En Medea domina la pasión sobre la razón (¿un hecho real o una excusa para justificar sus planes?). Otras veces hay un falso pretexto que encubre al hombre culpable: la fuerza irresistible

representada como acción de la divinidad. Es lo que ocurre en *Las Troyanas*, donde Helena llega a defenderse, es decir, a esconder su responsabilidad, atribuyendo a Afrodita la culpa de su huida con Paris. Pero Hécuba le responde que fue su espíritu el que se convirtió en Afrodita.

En consecuencia, hay en Eurípides un antes y un después con respecto a Sófocles y Esquilo, ya que la acción de sus personajes ya no posee un doble componente divino y humano, ahora es sólo humano. Terriblemente humano. Edipo repite una y otra vez su involuntariedad, Medea reconoce que es ella la que toma la decisión, aunque ésta llegue después de una guerra interna.

3.5.6.4.- Un teatro existencialista

Eurípides refleja una nueva concepción del individuo en plena crisis de la democracia, de sus creencias y valores. Frente al optimismo y a una fe extraordinaria en el progreso, que caracteriza a la Atenas que sale victoriosa frente a los persas, la de Esquilo, y en parte también la de Sófocles, el pesimismo y el desaliento caracterizan al mundo de Eurípides. En su tiempo el mundo pensado por los intelectuales del momento carece ya de orden –y si lo hay no está al alcance de los hombres–, además de radicalizarse la percepción de que la actuación de la divinidad es arbitraria e imposible de comprender.

Por ello hay en su obra una crítica a los viejos mitos y a las creencias tradicionales. Esta posición es vista por García Gual, en su *Introducción a sus Obras completas* (1990), como una veta ilustrada, la de un racionalista que analiza esa realidad desde una perspectiva lógica. Por ello, al ver de cara la realidad, nos propone unos personajes menos seguros de sí mismos, más complejos y, a la vez, más próximos al hombre corriente. Ya hemos visto que en sus discursos están llenos de vacilaciones y dudas, algo parecido a la crisis intelectual que se vive a su alrededor. Su descripción psicológica desmonta a los héroes trágicos y todo se discute en sus dramas, repletos de enfrentamientos dialécticos. Entre personajes, y en el interior de los propios personajes consigo mismo, como decíamos.

Notablemente, Eurípides se opone a las tesis optimistas de Sócrates, las que versan sobre la consideración de la razón como más fuerte que los sentimientos y que los actos inmorales se comenten por ignorancia. Medea, como veremos con mayor profundidad, afirma que conoce los males que va a

cometer, pero que su pasión es superior a sus razonamientos. Por otro lado, la lucidez en los razonamientos, o la sensatez tampoco mitiga los sufrimientos, y muchas veces más que ayudar a resolver la cuestión, la empeora, como ocurre en el caso de la Nodriza de Fedra, en *Hipólito*.

De ahí que cuando se habla de Eurípides como racionalista, habría que tener en cuenta esto último, que el buen razonamiento tampoco da un pasaporte para solucionar conflictos, y es necesaria muchas veces la aparición de un dios para encontrar una solución mejor.

Pero, ¿esta observación nos conduce necesariamente al otro extremo, al de Dodds, quien utiliza a Eurípides muy claramente para argumentar su visión del irracionalismo de los griegos, y su interés por encontrar los aspectos más oscuros del alma humana?

No obstante no nos introduciremos en este debate, ya que pensamos que debiéramos ir más allá de estos calificativos (racionalista o irracionalista), porque somos conscientes de que lo único que hace Eurípides, o intenta hacer (claro), es presentar a los seres humanos como son. Por ello desmonta el entramado heroico y presenta figuras descentradas.

Eurípides puede considerarse, desde nuestro punto de vista, un existencialista, porque no pretende sustituir al hombre de carne por un hombre reflejo. Más que un mundo armonioso e imaginario presenta un mundo repleto de conflictos, en que salen gritando las pasiones por debajo de las razones. De ahí que rompa, a diferencia de Esquilo, con las certidumbres del pasado, con los dioses clarividentes.

Como años después percibirá Albert Camus, en Eurípides ya percibimos al pensador que mira un mundo de creencias destrozadas. Su compromiso, por tanto, está alejado de la política concreta. Eurípides es un disidente. Un disidente cuya obra no tiene nunca una respuesta fácil ni terminante. Indaga la condición humana y da cuenta de la esperanza de un nuevo sentimiento de salvación, pero sin dejar aclarada la cuestión. Más bien, sus tragedias, incitan a las preguntas más que a las respuestas. Hay en ellas una especie de comprensión hacia sus personajes, incluso hacia la crueldad de Medea. Porque, el ser humano, vendría a decir Eurípides, no se explica sólo mediante sus comportamientos, sino mediante sus relaciones consigo mismo y con el mundo.

Y la realidad le dice a Eurípides que los hombres suelen actuar por intereses. En este contexto, es muy sensible a la pérdida de significado que ha acontecido en su época de palabras fundamentales, como es el caso de la

sophrosýne, ahora utilizadas según los intereses de un demagogo, o de un partido. Palabras tradicionales que, en su momento histórico, se unen a “lo utilitario”. Eurípides es testigo de esto y lo refleja en sus obras.

Si *Sophrosýne* significaba antes autodominio, ahora “éxito”. O si sigue simbolizando dicho autodominio, lo hace no como virtud sino como limitación de las capacidades del individuo, ya que cuando alguien se domina puede caer en el simple cálculo o en la supeditación al tirano. Es en dicha descomposición, la que como veíamos relata Tucídides (III-82-84), en la trasmutación de valores, donde se produce el cambio de la significación de las palabras. Lo que en otros tiempos eran altos valores, ahora pasan a significar ideas y acciones vergonzosas. Así, en el mundo político que le rodea, la intriga sagaz es considerada como inteligencia política. Perviven las grandes palabras en los políticos, pero ya no luchan por altos ideales sino por la riqueza personal.

Y es que Eurípides se encuentra con la dificultad de definir lo justo o hermoso, y sólo quiere exponer una serie de hechos, dejando un buen material para que, después, filósofos como Sócrates o Platón lo ordenen y extraigan consecuencias morales

De momento, Eurípides se alarma de la inexistencia de valores absolutos, y de su incapacidad para poder distinguir entre acciones morales e inmorales. Sus heroínas viven un una falta de *sophrosýne* (en su significado tradicional) pero así debe pintarlas, porque es lo que ocurre en la vida.

Esta percepción es debida a su propia experiencia, a un enfrentamiento con sus circunstancias, a una degradación de valores que vive en su tiempo.

Esta corrupción de la sociedad es vista por Eurípides como una descomposición del hombre. Por ello hay algo clínico en la obra de Eurípides, sobre todo en su reivindicación del interior humano hasta ahora usurpado por los dioses.

Sin embargo, ello no quita para que haya en él algo “más que humano”, algo trascendente que reside en lo humano mismo. Lo humano mismo que, por primera vez, se hace consciente. Los cirujanos tienen en común con los profetas que piensan y operan en función del porvenir. Parece que Eurípides no pensó nunca sino en función de un apocalipsis futuro, no para ensalzarlo, pues adivinaba el aspecto sórdido que ese apocalipsis tomaría al final, sino para evitarlo y transformarlo en renacimiento.

Lo fundamental es que -parece pensar Eurípides- el fenómeno de la degradación de valores se repetirá mientras la naturaleza humana sea la misma.

De ahí que vaya en busca de dicha naturaleza, para presentarla en toda su dimensión, como ya señalábamos anteriormente. Y esto lo hace en un momento en que se empieza a distinguir lo bueno “según la ley” y lo bueno por naturaleza. Por ello su gran logro es haber introducido en el mito al “hombre real”. Y ahora ya es posible entender esto en toda su magnitud, ya que si el héroe se convierte en hombre y la tragedia muestra sus pasiones siempre actuales, también la sociedad deviene objeto de la tragedia ocupando el lugar del destino.

El teatro de Eurípides tiene algo que ver con Heráclito, al percibir que el mundo es oposición y guerra; pero también desencadenamiento de los contrastes morales y de los afectos. En ese contexto puede que perviva en su obra una desconfianza en la razón, en la sabiduría, pero en una razón que claramente no lo es, una razón convertida en mera retórica, ese arte de la palabra que sabe confundir lo que es moral de lo que no es moral. En cierta medida, Eurípides plantea esta situación de forma artística, y da pie a que Sócrates la reconduzca desde una mirada crítica y aún no filosófica.

La retórica es el elemento esencial del lenguaje que utilizan los personajes de Eurípides. Lo invade todo. Incluso en las ocasiones más inesperadas, gustan de discusiones retóricas de las que tan amantes eran los atenienses. En los agones retóricos, los héroes tratan de exculparse a sí mismos, acusando a los dioses, al destino y al azar. Pretenden convencer a los espectadores, no decir la verdad, actúan igual que en los juicios públicos, donde lo importante era persuadir a los jueces (al auditorio en este caso) y no exponer los hechos realmente acaecidos.

Los personajes de Eurípides, resumiríamos, sufren de subjetivismo. Pasa lo mismo con los dioses. Eurípides no borra el sentimiento religioso, no parece que sea agnóstico, pero sí pone en solfa a los dioses del Olimpo, ya que, para él, si los dioses hacen algo vergonzoso es que no son dioses. Si Zeus carece de sabiduría, justicia y bondad, es incluso peor que los hombres. Claramente, Eurípides se posiciona contra la religión que ha llegado a ser oficial, así lo expresa en su obra *Ion*.

3.5.6.5.- Relación con la democracia

No faltan en la obra de Eurípides las alusiones a Atenas, que siempre aparece con cierta admiración. Por ejemplo, señala Cástor en un momento de

Electra, cuando se refiere a la posible salida de Orestes después de haber asesinado a su madre y a Egisto, que es en Atenas donde el voto es sagrado y firme, y es, por tanto, allí donde debe ser juzgado por el crimen, porque sólo en esa ciudad puede tener garantías de que se impartirá justicia. Otro ejemplo: en *Las Suplicantes*, Eurípides proyecta una nueva luz sobre Atenas, en la figura de Teseo, un héroe modelo, la encarnación del mejor gobernante.

Pero esa ciudad ideal es constantemente traicionada por algunas decisiones, por los demagogos, y por decisiones como la que promueven guerras de conquista. De ahí que V. E. Juliá subraye lo siguiente:

«la mirada de Eurípides sobre la realidad política que le circunda es fuertemente crítica como sólo puede serlo la de quien está profundamente comprometido con ella, y da lugar a una producción de apariencia contradictoria: por un lado, participa de lo nuevo, del espíritu de la época, del orgullo de ser ciudadano de Atenas: por otro, repudia las desviaciones y abusos del imperialismo ateniense» (2006:100).

Igual que el hombre, la democracia también tendría sus contradicciones interiores, ya que en ella persisten muchos desajustes provenientes de la etapa predemocrática, corrientes subterráneas que nunca dejan de estar presentes. Por otro lado, si la democracia, parece decir Eurípides, ya no se atiene a unos valores, pierde su sentido. De ahí que ponga en tela de juicio, con sus medios expresivos, las instituciones de su tiempo.

3.5.6.6.- Humanidad del absurdo

Eurípides ha sido considerado como el filósofo de la escena. Nosotros no nos atrevemos a tanto –en cierta medida, se percibe en su obra una inseparable unidad de pensamiento, mito y religión–, pero, en todo caso, propone un notable material para los filósofos además de proponer, como dice Rodríguez Adrados, un acento agudamente intelectual en sus obras (1998:317). También es incuestionable que todos sus personajes razonan de una forma u otra, incluso los más pasionales, como Medea y Fedra.

Las obras de Eurípides son una sala de debates, en los cuales se cuece un carácter problemático de las cosas, sobre todo los que tiene que ver con las relaciones humanas. Por ello las reflexiones críticas de los personajes no son didácticas (o ése es su didactismo, podríamos añadir), son expresión de una

actitud subjetiva de los personajes sobre el orden del mundo. En este sentido, Jaeger denomina a Eurípides como un psicólogo, como el creador de la patología del alma, un lugar que surge a modo de un laberinto y que llega a ser un inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y pasiones.

Las acciones de los personajes ya no tienen una justificación religiosa. Tampoco el insaciable afán de felicidad y de justicia puede satisfacerse en este mundo. Como diría Protágoras, el personaje eurípeo es la medida de todas las cosas. Un discernimiento nos lleva a otros, ya que si el hombre llega a lo más alto en su aspiración de libertad, se ve obligado a reconocer su carencia absoluta de libertad. O, como indica Hécuba: «ningún mortal es libre: o es esclavo del dinero o de su destino; o la masa que gobierna el estado o las limitaciones de la ley, le impiden vivir de acuerdo con su albedrío» (v. 864).

Por tanto, podemos señalar, con Jaeger, que Eurípides ni es racional ni irracional, como tantas veces se discute, sino que crítica lo irracional en lo racional del alma, algo que observaremos con más calma en el análisis de *Las Bacantes*.

Eurípides no propone un tipo de arte que se funda en la ciudadanía, sino en la vida misma. Por ello niega lo convencional y revela lo problemático. Para comprender mejor esto habría que acudir a Dilthey, para quien las ideas del mundo son formas de responder al misterio de la vida, por eso no son meros «productos del pensamiento», «no surgen de la mera voluntad de conocer», «brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida» (1974: 49)

Por ahí anda la humanidad que Eurípides descubre desde un sentido de lo absurdo, de la opacidad humana. Su obra recibe las vibraciones que le llegan de su momento político y cultural, al liberar al individuo de las servidumbres de la ciudad y a la ciudad de las servidumbres de las normas generales de la sociedad humana y de los dioses. Eurípides percibe el nuevo orden pero vacila ante las contradicciones eternas de lo humano, al ver que su ciudad se suicida en una guerra. Asimismo alienta una defensa de todo el género humano y no sólo de sus conciudadanos. La sociedad humana más que la sociedad ateniense. De ahí, la importancia que adquieren el esclavo y la mujer en sus obras.

3.5.6.7.- *Paideía* eurípidea

La tragedia, en las manos de Eurípides, es un espejo, como dice Rodríguez Adrados, de las discusiones intelectuales de su época (1998:340). De alguna

manera, siente admiración por la sabiduría, pero no por el arte de la palabra que suele encubrir a verdaderos malvados. Sus obras son, a fin de cuentas, escenarios donde la grandeza y miseria de las palabras entran en batalla, donde la sabiduría adquiere un doble sentido. Tan sabio puede ser el no demagogo que el demagogo, pero este último se suele llevar el gato al agua.

De ahí que Eurípides proponga la interiorización de las normas de conducta. Aún así, el problema surge cuando un personaje no puede hacer lo que quiere (he ahí su tragedia). Pero ésa es la realidad que Eurípides plantea frente a todo intento de conveniencia, de proyección de un mundo ficticio e idealizado, convencional y estético (Jaeger, W., 2004:312).

La creciente libertad individual, política y espiritual que vive su época tiene su otro rostro para Eurípides, ya que esta situación hace más perceptible el carácter problemático de la sociedad humana. Ya no es sólo enmarañado el individuo, como le ocurre a Edipo con su choque con la realidad, sino la sociedad entera. La forma de ser de Medea irrumpe a raíz del abandono que sufre por Jasón y, más aún, la falsa retórica que éste muestra. El conflicto llega más allá, al egoísmo del hombre frente a la pasión de la mujer, a la discusión sobre el papel del matrimonio o a ver a la mujer libre de las limitaciones de la moral griega.

Como explica Jaeger, el antiguo concepto de culpa era objetivo, ya que podía caer sobre el hombre una maldición o una mancha sin que interviniera para nada su conocimiento ni su voluntad. Tanto las obras de Esquilo como las de Sófocles, estaban impregnadas de esta antigua idea religiosa. Es cierto que sus personajes trataban de atenuar dicha fuerza, y que estos dos trágicos le otorgan al hombre sobre el cual cae la maldición una participación activa en la elaboración de su destino, pero sin dejar nunca de observar un punto objetivo. A fin de cuentas, los protagonistas de Sófocles y de Esquilo son “culpables” en el sentido de maldición que pesa sobre ellos, pero inocentes desde el punto de vista del espectador que ve, como queda claro en Edipo, su involuntariedad. En cambio, en Eurípides ya nadie es inocente, de esa forma se subjetiviza el problema de la responsabilidad (2004:315).

Los personajes en Eurípides poseen un sentimiento moral que vive en ellos (de ahí el resentimiento del que ya hablamos). Impulsos, sentimientos y voliciones constituyen la base motivacional de los mismos. Parece, pues, como señala Jaeger, que superan la dicotomía del ser y el deber ser (2005:322). De todos modos, esto no está tan claro, según nuestra opinión, porque sí perciben

un deber, por mucho que se dejen llevar por su ser. Es el caso de Medea, pero también el de Orestes.

Dice Menelao en la obra *Orestes*: «¿Qué opresión sufres? ¿Qué enfermedad te destruye?» Y Orestes contesta: «La conciencia, porque sé que he cometido actos terribles» (v.395).

Lo evidente, a nuestro entender, es que la voluntad en los personajes de Eurípides es el núcleo de la conciencia, porque, como ocurre con Medea, sólo se experimenta como realidad en y por la voluntad misma, porque sólo la voluntad choca con obstáculos y sólo como consecuencia de esta experiencia surge la contraposición de sí mismo y del mundo. Hay en estos personajes una voluntad de vida, o incluso, vaya, una posible voluntad de poder como diría Nietzsche.

El conocimiento, ciertamente, para Eurípides, no puede retrotraerse por detrás de la vida, siempre hay acontecimientos que nos rebasan. Muchas veces, los personajes de Eurípides no siempre pueden pensar lo que quieren pensar. Por eso nos declara que la libertad está en el conflicto. Sus personajes viven y sufren sentimientos contradictorios, muchas veces con inteligencia calculadora, con afán pragmático de explicar, pero también con sentimientos desenfrenados. Ya lo dice Heracles: «Siendo mortales debemos tener pensamientos mortales» (v. 800). Por ahí anda la posible evolución auspiciada por Eurípides, su *paideía*, ya que sin ser un verdadero creador de una concepción moral como después lo serán Platón y Aristóteles, sí que exige en su planteamiento la necesidad de aclararse acerca de los juicios morales (ya dijimos que Eurípides ofrece un magnífico material a los filósofos) con los que juzgar determinados comportamientos, no conformándose, como ocurría con Esquilo y con Sófocles, con justificar ciertos actos auxiliado por designios del más allá, o simplemente, dando cuenta de la ignorancia del ser humano.

Eurípides comprende a sus personajes, sí, pero no les deja el camino franco, y se rebela contra esa realidad que tan bien refleja, clama sobre la terrible dificultad de dilucidar entre actos morales e inmorales, y, al unísono, se niega a proponer una nueva moralidad fundamentada en un poder divino. Lo que sí que formula es una nueva moral que tiene como base la conciencia humana: Orestes y Medea son conscientes de que han obrado mal y que sus actos son una falta contra la justicia y la ley común de los griegos.; por el contrario, Ifigenia, al sacrificarse por el bien común, sabe que ha obrado bien.

De esta manera, Eurípides sitúa la adhesión íntima, la conciencia personal como sujeto primario de todo juicio moral. Lo cual rompe con muchos de los valores tradicionales del mundo griego. Por ejemplo, la tesis tradicional por la cual es más importante para ser feliz, el honor, la fama y el poder aún cometiendo una injusticia. Esta valoración de lo interno choca claramente con una tradición que sólo llegaba a valorar lo externo.

De igual manera, la percepción de esta conciencia plantea un nuevo problema, la separación entre acción y pensamiento. Por un lado, en los personajes de Eurípides hay dificultad para hacer lo que piensan, pero no siempre el pensamiento propone bondades, y pensar algo injusto ya sería malo aunque no fuese acompañado de acción. Es el caso de Fedra, cuando declara que sus manos están puras pero su alma (otra vez del valor de lo interno) es la que tiene una mancha, el amor por su hijastro Hipólito. Volvemos de nuevo a la importancia del remordimiento, de la mala conciencia interna como la base de todo juicio referido al comportamiento.

Podríamos decir que Eurípides, al igual que sofistas de su generación, nos deja en un callejón con pocas salidas, incluso en un cierto inmoralismo, porque es indudable que la valoración de la conciencia moral, sin más, puede conducir también al relativismo si, al mismo tiempo, no se establece y postula la existencia de valores morales universales que obliguen a todo tipo de conciencia humana. Es evidente también que Eurípides, sin dejar explícita una salida airosa a ese dilema, ofrece una exposición que permite y pide reflexionar al respecto. ¿Por qué Medea tiene que reconocer que ha obrado mal, si le sale bien su plan marcado? Pues sí, lo hace.

Por tanto, Eurípides no sólo muestra sino también pide reflexionar. Puede parecer que en sus obras no observemos ni un enjuiciamiento de las conductas de sus personajes ni de orden religioso (Esquilo, Sófocles), ni social, como propondría la primera sofística. Pero sí hay un enjuiciamiento, el que parte del interior de sus héroes, ya que en algún momento llegan a sentirse responsables de sus acciones. Efectivamente no hay en su obra ni relativismo ni vuelta a la ley del más fuerte.

Ni siquiera está tan cerrado a ese subjetivismo que siempre se le ha atribuido, porque deja intuir lo que está bien y lo que está mal. A veces, incluso, habla del buen gobierno y del aprecio por la figura sencilla, no maleada por los vicios e hipocresías de los demagogos ciudadanos, la figura de esos campesinos que obran rectamente (como el designado esposo de Electra en la tragedia del

mismo nombre) y hablan sin rodeos ni malicias. De ahí la predilección de Eurípides de una vida retirada y modesta que anticipa el lema epicúreo de “vive ocultamente”, algo dicho, nada menos que por el gran Rey Agamenón, al no poder ni querer resolver el tema del sacrificio de su hija Ifigenia (en Áulide).

Volviendo al eje de la cuestión ética, ahora, con esta nueva moral, al situar como base la conciencia, se tenderá a señalar a cada uno, individualmente, como responsable principal de sus acciones.

Y si aparecen estas cuestiones (conciencia interior y responsabilidad), no significa que vayan unidas a reflexiones profundas, únicamente abren el debate. Ya vimos que Eurípides denuncia el uso vago de las palabras, muchas veces utilizadas por intereses personales, situación que abre el camino para que pensadores como Sócrates, al proponer una nueva moralidad, precisen de una aclaración, mediante definiciones rigurosas, de ciertos conceptos como justicia, igualdad, *sophrosýne*, etc. Porque Eurípides ya deja claro que muchas veces (así lo vive en su sociedad), la argumentación y persuasión racionales desembocan en un método que falsea la verdad para lograr ventajas individuales y fines egoístas e irracionales.

De ahí que abra las puertas a una nueva moralidad, desde la conciencia interna, desde la responsabilidad y, también, desde la crítica a la sofística. Una nueva moralidad que se revele a partir de esa realidad expuesta, y en la que no se perciben valores incondicionales, porque éstos hubo que crearlos después a través de la reflexión racional, unos valores que no son percibidos como tales ni en la tradición prerracional o agonal, ni en la gran carga religiosa todavía presente en Esquilo.

Con esto ha venido a concentrarse, a condensarse la inmensa realidad humana, riquísimo, multiforme, que es el teatro de Eurípides. Un teatro que nos hace aflorar a la superficie al “hombre interior” que estaba sepultado por tantas cosas y dioses. Eurípides, en su encuentro con este hombre interior, nos sumerge en lo problemático de la existencia, y, por eso mismo, sienta la necesidad de construir certezas. Pues bien, ésta será la gran labor de Sócrates y de Platón. Una labor hacia la que Eurípides parece estar pidiendo ir de alguna manera en su descripción de los personajes y de las relaciones humanas. Al fin y al cabo, Eurípides es el creador de un tipo de arte que no se funda ya en la ciudadanía, sino en la vida misma.

4.- EL TEATRO GRIEGO Y LOS MITOS DEMOCRÁTICOS

Una vez vistos los aspectos generales más relevantes de cada autor trágico, los referidos a su contribución de un enriquecimiento del imaginario democrático, se hace preciso pasar a desgranar algunas ideas que quedan patentes en sus tragedias, y que podemos denominar “mitos democráticos”. A fin de cuentas, estas obras, como ya se ha dicho en algún momento, brotan de mitos heredados, los cuales se cuestionan desde la perspectiva de cada autor. La tragedia, desde nuestra consideración, aboga por mitos democráticos que, desde dicho cuestionamiento, se contraponen a su matriz, es decir, a los mitos aristocráticos y tradicionales.

Al introducirnos en este tema no pretendemos obviar que las democracias, incluso la griega, precisan de razones, de un suelo firme, de unos principios, pero también de mitos que ayuden a su pervivencia, a la conformación de una cultura democrática, ya que, de lo contrario, dicha democracia se puede quedar en un mero marco constitucional vacío de contenido, de auténtica vida democrática.

Como hemos señalado, el hombre, ejemplarizado por el héroe trágico, comienza a experimentarse a sí mismo como agente, más o menos autónomo, en relación a los poderes religiosos que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos influencia sobre su destino político y personal. Todo ello repercute en la democracia, donde pervive, junto a unos principios inmutables y básicos, todo un juego de conflictos y de ambigüedades que hay que captar a través de una serie de tensiones trágicas. Tensiones que también están en el personaje trágico, que aparece a veces proyectado en un lejano pasado mítico, encarnando la desmesura de los reyes de otros tiempos, pero viviendo en un régimen democrático.

Por ello, conviene ya decir, después de todo lo visto y pensado, que las obras trágicas poseen un gran caudal de cultura democrática. Un caudal que habrá que perfilar seguidamente como una culminación de nuestro esfuerzo reflexivo, el realizado en todo lo que antecede a este apartado.

Al ser múltiples los posibles mitos democráticos que ofrecen estas tragedias clásicas, hemos elegido algunas significativas para dar cuenta de nuestra percepción. Pero, antes, no debemos pasar por alto que este tema es poseedor de un gran riqueza reflexiva.

4.1.- Del rito al mito

El elemento cardinal de las obras del teatro ático es el mito. Ya vimos como Aristóteles, en su *Poética*, decía que el *mythos* es «el principio y el alma de la tragedia» (1450a). Esto significa que la tragedia entra a formar parte, en cierta medida, de un tipo de conocimiento. No obstante, los mitos suministran una primera interpretación del mundo. O un sentido, porque si hacemos caso a Nietzsche, la crisis del sentido mítico es la crisis de un modo de entender el mundo. Una crisis que tiene que ver con el hecho de que dicho mundo dejará progresivamente de ser explicado a través de la imaginación y los relatos poéticos ya que éstos pasarán a ser considerados ficciones en lugar de explicaciones del mismo.

De todos modos, antes de adentrarse en estos necesarios menesteres, habrá que comenzar por el principio, por el progreso que representa el mito con respecto al rito.

En relación al rito, el mito supone un paso decisivo. Lo que en el rito era la afirmación de un principio sagrado, en tanto que ley de la naturaleza y norma a la que estaba sujeta la existencia humana, en el mito es ya una historia sujeta a múltiples interpretaciones. «Los mitos de los que se nutre el repertorio trágico evocan las desdichas y peripecias de los héroes de antaño. Son las pasiones y dolores, de esos personajes de la mitología tradicional los que el autor dramático recuenta y escenifica» (García Gual, 1989:182).

Una buena parte de los ritos estaban vinculados a la agricultura, y, más precisamente, a las cosechas, a la fecundidad, etc. El discernimiento de los ciclos de la naturaleza, el indeleble encadenamiento entre el día y la noche, la siembra y la cosecha, o la vida y la muerte, son algunos que constituían un principio resuelto con el culto a la fecundidad, que era la fuente de la inmemorial renovación, de la supervivencia de la especie. Ahora bien, lo que en el rito era la afirmación de un principio sagrado, en tanto que naturaleza y norma a la que estaba sujeta la existencia humana, en el mito es ya una historia sujeta a múltiples interpretaciones.

Estas interpretaciones son las que nos abren a esa creación de espacios de ambigüedad, cuya fuente es el conflicto que propone la tragedia (Monleón, J., 2002:25). Pero esa ambigüedad no significa, según nuestro entender, un alejamiento del contenido, sino una apertura a la discusión, o la formulación de una serie de preguntas, de contradicciones, ante las que el espectador, más allá de la *catarsis*, tiene la oportunidad de pronunciarse. Con su imaginación, con su

compasión, con su razón. Planteamiento que nos conduce a confirmar que el mito es un punto básico del esbozo educativo democrático, y, en concreto, el referente a la tragedia griega.

Por volver al titular de este apartado, habría que recordar que la fiesta es el punto clave donde podemos observar la ligazón entre mito y rito. Es el lugar, como aclara Rodríguez Adrados, «donde aparecen los rituales de la religión conectados con mito y donde nacen la literatura y las artes» (1999:19). En sí, la fiesta es un tiempo especial, donde se rompen los hábitos normales y se prescinden de ciertas normas de conducta, pero también donde se recitan los poemas épicos y se canta la lírica conectada con rituales de cultura a determinados dioses.

Resulta que la representación de la tragedia mantiene mucho de acto ritual, se celebra en un lugar sagrado, y dentro, como hemos repetido, de unos días festivos. La puesta en escena tenía un aire ritual y religioso, tanto en el movimiento escénico como en los vestidos y las máscaras. O en las danzas de los coros. Estas escenificaciones, pues, tenían que ver con la tradición religiosa de la ciudad, y, además, ya habrá quedado claro, eran representaciones oficiales patrocinadas por el Estado.

Parece, pues, que en la evolución de la tragedia persiste una desritualización gradual, pero siempre manteniendo un fondo antiguo²⁸. En sí, el teatro griego constituyó el escalón entre el rito y el mito.

Sin embargo hay una profunda diferencia entre el mito ritual, el originario, y el literario, el difundido (Rodríguez Adrados, 1999:20). La literatura absorbe unos mitos determinados, los selecciona. Y a partir de ahí se interpretan de diversas maneras. Por ejemplo, parece claro que Helena se fue con Paris, pero siempre persisten las preguntas: ¿es que Paris rapta a Helena por sus riquezas? ¿O es que Helena marcha con Paris? A partir de ahí el poeta toma el mito para darle la interpretación deseada. Pero lo importante de esta acción ritual es que, aunque se repitieran algunas fórmulas, sirven de base para la utilización no ya de mitos, sino de interpretaciones diversas de los mismos. Y son dichas interpretaciones las que hacen que los mitos antiguos sean aprovechados por la tragedia para dar lecciones a los atenienses sobre temas contemporáneos.

²⁸ Un fondo que Rodríguez Adrados todavía ve en parte del teatro del siglo XX. Por ejemplo, el de Federico García Lorca.

Hay similitudes rituales en los trágicos conocidos, pero también es evidente que el modo de representar las tragedias fue variando con el tiempo, pasando del estatismo de Esquilo a un mayor grado de movimiento escénico en Eurípides. En realidad, los esquemas antiguos se fueron modernizando, aunque manteniendo siempre, de un modo u otro, el elemento ritual. Por tanto, en los tres trágicos vemos distintos modos de interpretar el mito, y, a la vez, heterogéneos timbres formales.

Si anteriormente observamos las diferencias de los dos modelos de *paideía* griega, ahora también podemos discernir en dos modos de entender el mito. En el primer modelo, en el aristocrático, como ocurre en *La Ilíada*, el mito se transforma en una especie de máxima que sirve para aconsejar. En el democrático, el que se trasmite a través de la tragedia, el mito ya no se presenta de forma canónica, ni como decálogo, porque siempre hay una visión nueva de dicho mito, que renace con otras formas y otros fondos.

Basta comparar la versión que Esquilo ofrece de su *Prometeo encadenado* con la que diera Hesíodo en la *Teogonía* y en sus *Trabajos y días* para advertir cómo dos grandes autores pueden recontar un mismo mito con variantes sustantivas, debidas no sólo a la personalidad poética de uno u otro, sino a la consideración ideológica y a la interpretación que les imponen los tiempos y públicos a quienes se dirigen.

De ahí que el saber poético del mundo griego está sujeto a una cierta libertad –superior a la tienen otras mitologías guardadas por un clero celoso de sus privilegios y convencido de su carácter revelado–, que lo preserva de la intolerancia.

El mito está ligado al rito²⁹, sin embargo representa un paso trascendental respecto a éste, ya que los mitos ayudan a crear un arte pero también un nuevo pensamiento. A la postre mantiene una conexión con el *lógos*, ya simplemente porque éste nace con el empeño de superar el modo de pensar y de relatar surgido a partir de los mitos.

4.2.- la importancia del *mythos* antes que el *lógos*

En los manuales de filosofía se suele hablar del paso del *mythos* al *lógos* para exponer el nacimiento del pensamiento filosófico. Por ello, aunque dicho

²⁹ Aunque no siempre, como puntualiza Rodríguez Adrados, quien señala que algunos mitos épicos no están ligados al rito, pero son sólo la excepción según el teórico.

paso signifique un cambio de posición fundamental en el modo de conocer, con esta afirmación estamos diciendo claramente que el mito es previo al *lógos*. Lo cual es matizable, según nuestro parecer, ya que, siguiendo a Vernant, si bien es cierta esta superación, también lo es que el mito permanece en muchas esferas del conocimiento, incluso después de que el *lógos* haya alcanzado su mayoría de edad. El *lógos* sustituye al mito, pero también convive con él. Porque, como confirma M. Morey, si por lo general el «mito instituye un acontecimiento inaugural de la razón de la existencia de la colectividad», también es «un principio organizador de la vida social de singular importancia: establece, a la vez, un cuerpo de prescripciones y un principio de inteligibilidad» (1981:13).

Lo cual nos lleva a estudiar el mito desde perspectivas más amplias, para volver después a la particularidad de la tragedia. Perspectivas que, de entrada, piden una respuesta a las preguntas: ¿dónde hay que situar el mito en el conjunto de la vida colectiva de la sociedad?, ¿cómo hay que diferenciarlo de las creencias y ritos religiosos y de los fenómenos de la tradición oral; cuentos, proverbios, folclore y ficciones propiamente literarias?

Analizando con detenimiento la expresión de mito, tendremos que hacer caso a Vernant cuando aduce que esta noción heredada pertenece a la tradición del pensamiento de Occidente, y que siempre se ha definido en sentido negativo, es decir, en alusión al *lógos*. Por un lado, dice Vernant, «el mito es ficción, y por otro, con respecto a lo racional, el mito es irracional, en su doble oposición a lo real» (2003:170).

El *lógos* se opone al *mythos*, según Vernant, en la forma por la

«separación entre la demostración argumentada y la textura narrativa del relato mítico; se opone en el fondo por la distancia entre las entidades abstractas del filósofo y las potencias divinas cuyas dramáticas aventuras cuenta el mito» (2003:173).

En esta descripción tiene mucho que ver con la conformación de la escritura. En la vieja oralidad se encuentra una de las dimensiones del mito por oposición al *lógos*, más necesitado de la expresión escrita, en la que se pierde en parte la magia de la narración oral.

Ahora bien, al renunciar voluntariamente a lo dramático y lo maravilloso, el *lógos* sitúa su acción sobre el espíritu a otro nivel diferente al de la operación mimética (mímesis) y al de la participación emocional (*sympátheia*). Es decir, el *lógos* busca la verdad a través de la investigación escrupulosa, y la necesidad de

exponerla en un modo que, al menos, en teoría, sólo apela a la inteligencia crítica del lector.

Por otro lado, como operación de escritura, el *lógos* se expone en la plaza pública, es parte del juego político, de la *isegoría* democrática, o el derecho de igual expresión para todos. Esto forma parte de la *práxis* intelectual, porque el discurso escrito se debe atener a una lógica, a un razonamiento. No se trata de vencer al adversario, sino que, mediante el *lógos*, rechazándolo o fascinándolo por medio del poder superior del verbo, se trata de convencerlo de la verdad. El objetivo sería que, poco a poco, paulatinamente, su propio discurso interior, conforme a su propia lógica y según sus propios criterios, coincida con el orden de las razones expuesto en el texto que se presenta públicamente.

Una vez admitido el *lógos*, el poder de la palabra oral queda rebajado al rango de mito, de lo fabuloso y de lo maravilloso. Una manifestación que nos lleva directamente a la opinión de Platón al respecto. En el paso del mito al *lógos*, se produce, según Platón, una separación del discurso de lo verdadero y lo inteligible, de lo placentero, lo emocionante y lo dramático. Talmente que llega un momento que escoger un tipo de lenguaje es despedirse del otro.

Ya historiadores como Tucídides dejaron clara la posición del *lógos* como *anti-mito*, en su pretensión o preocupación por la verdad. Una posición que se podría explicar aduciendo que el principal valor del historiador consiste en el establecimiento de los hechos, apostando por una exigencia de la claridad en el enunciado de los de los cambios que se producen en el transcurso de la vida de las ciudades (guerras y revoluciones políticas), así como la necesidad de un conocimiento lo bastante preciso de la “naturaleza humana”.

Desde esta perspectiva, el historiador se decanta por el *lógos*, ya que para su labor precisa descubrir en la trama de los acontecimientos, el orden que imprime en ellos la inteligencia.

Heródoto rechaza lo maravilloso, lo mítico, considerando éste como una ornamentación propia del discurso oral y de su carácter circunstancial, pero fuera de lugar en un texto escrito cuya aportación deba contribuir a una adquisición de conocimiento. O, como dijo posteriormente Polibio:

«El historiador no debe servirse de la historia para provocar la emoción en los lectores por medio de lo fantástico [...] sino presentar los hechos y las palabras absolutamente de acuerdo con la verdad, aun si por ventura son muy ordinarios» (Polibio II, 56, 7-12).

Lo que están señalando estas declaraciones a favor del *lógos* es que la historia no consiste en conmover y fascinar a los oyentes, sino en instruir y convencer con discursos verdaderos.

Tradicionalmente se dice que con Platón y Aristóteles se construye un muro de separación entre el mito y el *lógos*, llegando a una comunicación inexistente. Ya lo hemos dicho: lo habitual es creer que elegir un tipo de lenguaje significa despedirse del otro. Es decir, el descubrimiento de la razón suele ir unido a un cambio de actitud intelectual, una mutación mental, o una revelación decisiva.

En consecuencia, la oposición entre *mythos* y *lógos* se plasma en una doble vertiente, en las formas de expresión y en los modos de pensamiento. Planteamientos que nos ayudan a comprender lo que ya hemos anunciado y que tradicionalmente se ha denominado «paso del *mythos* al *lógos*».

No obstante, ha habido posicionamientos en la historia de la filosofía que ya no asumen con claridad esta separación, aun conociendo la fecha y lugar de nacimiento del *lógos*, el siglo VI antes de nuestra era. Esto ha ocurrido cuando la confianza de Occidente en el monopolio de la razón ha quedado en entredicho y se ha puesto en cuestión también la señalada tajante disociación.

En este sentido, habría que revisar diversos niveles en los mitos. El propio Platón nunca se desentiende de utilizar narraciones que, incluso, se denominan mitos, como el de la caverna. Aunque finalmente haya una resolución demostrativa y no conflictiva (aparentemente). También Aristóteles, al basarse en los términos de *mímesis* y *catarsis* para definir a la tragedia, y darle, como veíamos, más valor, en lo que a acto de conocer se refiere, que la historia, nos abre a un dilema de suma importancia. A primera vista, la posición de la tragedia, en Aristóteles, se mantendría en el lado del mito. Pero, ya en su propia reflexión en *La Poética* deja claro que el mito no vale por sí y en sí, sino por relación a otra cosa, como propuesta para la “imitación” de los hombres. Por otro lado, la confrontación del pasado mítico y del presente en la ciudad, el héroe trágico deja de representar un modelo, como en la poesía antigua, para convertirse en un objeto de discusión. Así que, según entendamos los términos planteados por Aristóteles, podemos proponer un lugar de la tragedia que se encuentra bien en el *lógos* bien en el *mythos*.

Con el tiempo se ha reconocido que el mito, como nos recuerda Vernant, es

«bien una forma diferente de decir, en forma figurada o simbólica, la misma verdad que expone el *lógos* de manera directa, bien una manera de decir lo que es distinto de la verdad, lo que, por su naturaleza, se sitúa fuera del ámbito de la verdad y escapa, en consecuencia, al saber y no depende del discurso articulado según el orden de la demostración» (2003:185).

En realidad, Vernant está manteniendo la posición de Cornford, quien dio un giro en el modo de abordar los orígenes de la filosofía y del pensamiento racional, puesto que a este investigador combatió la teoría del milagro griego, la cual presentaba la física jónica como la revelación brusca e incondicional de la razón. Cornford tiene como preocupación esencial restablecer entre la reflexión filosófica y el pensamiento religioso que la había precedido un hilo de continuidad histórica.

Esto queda explícito en las siguientes citas del propio Cornford:

«Ambos –reflexión filosófica y pensamiento religioso– son productos similares del mismo genio. [...] Ambas son pluralistas, racionalistas y fatalistas por naturaleza. Y, sobre todo, ambos son realistas, en el sentido de que las dos se oponen a toda concepción que rehúse la idea de mundo. La ciencia, sin que importe aquí a qué alturas de desinterés pueda elevar a veces su específica curiosidad, sigue siendo práctica del principio al fin: para ella, todo valor reside en el mundo sensorial. Ciertamente es, empero, que confundirá su propio modelo conceptual de átomos y vacío con la estructura real del universo, y condenará a los sentidos porque éstos no tocan ni ven lo suprasensible. Pero jamás pondrá su afecto en esa construcción metafísica; la danza fantasmal de imaginarias partículas inertes nunca ha inspirado nostalgia en el alma del hombre. El intelecto halla su satisfacción en el incentivo de la búsqueda; mas no en la fruición contemplativa de algo que no sea posible descubrir o inventar» (1987:11).

Continúa diciendo Cornford,

«Tras los sistemas de representación que la ciencia elabora y remodela, está el impulso práctico que impele al hombre a extender su señorío sobre la naturaleza, impulso que halló su primera expresión colectiva de la magia. En consecuencia, para explicar las características de la tendencia científica en el pensamiento heleno, habremos de recurrir a ciertos rasgos de la práctica mágica» (1987:10).

Dos citas, pues, que nos introducen al campo de investigación de Cornford relativo a los aspectos de permanencia del mito en el *lógos*, insistiendo en lo que se puede encontrar de común entre los dos. Es en este sentido en el

que intentó definir la mutación mental producida en la primera filosofía griega. Tal vez por eso, E. Lledó nos señale, en un estudio sobre Platón, que

«los mitos tienen el poder de abrir el campo de la significatividad, de ampliar la sensibilidad humana haciendo recalar en la palabra un insospechado dominio de experiencias no tenidas, de alusiones no comprobadas que, desde el mar de la vida y de la historia, llegan al lector por los sutiles canales de los signos [...] El lenguaje del mito es metafórico» (2006:114).

Desde esta perspectiva, Cornford llega a decir que en la filosofía el mito está racionalizado y que en muchas ocasiones los filósofos se contentaban en repetir, en un lenguaje diferente, lo que ya expresaba el mito. Esto es, el mito era un relato, no una solución, ahora el *lógos* tratará de solucionar lo ya expuesto míticamente.

En este orden de cosas, G. Thomson reconoce, en su conocido ensayo *Studies in Ancient Greek Society* (1955), que la lucha de contrarios, representada en Heráclito, es una forma de pensamiento. En concreto, Thomson adjudica a dicha lucha una lógica de la oposición, de la complementariedad. Deducción que nos conduce al conflicto de la tragedia griega, al que podríamos calificar, ya a estas alturas, de un modo de pensar que recuerda el viejo principio mítico de una “lucha” entre poderes contrarios (1955:141-153).

De todos modos hace falta afinar más esta tesis. Para ello, retornamos a Vernant, quien nos aclara la situación con la siguiente cita:

«el nacimiento de la filosofía aparece, pues, solidario de dos grandes transformaciones mentales: un pensamiento positivo, que excluye toda forma sobrenatural y que rechaza la asimilación implícita establecida por el mito entre fenómenos físicos y agentes divinos; y un pensamiento abstracto, que despoja a la realidad de ese poder de mutación que le prestaba el mito, y que rehúsa la vieja imagen de la unión de los contrarios en provecho de una formulación categórica del principio de identidad» (2001:345).

Aunque ya nos sintamos satisfechos para nuestro tema con lo dicho anteriormente, conviene destacar otra cita del mismo autor:

«...el nuevo principio que preside el pensamiento racional consagra la ruptura con la antigua lógica del mito. Pero, al mismo tiempo, el pensamiento se encuentra escindido, como un hacha, de la realidad física: la razón no puede tener otro objeto que el ser, inmutable e idéntico. Después de Parménides, la tarea de la filosofía griega consistirá en restablecer mediante una definición

más precisa y más matizada del principio de contradicción, el lazo entre el universo racional del discurso y el mundo sensible de la naturaleza» (2001:362).

En resumen, lo que está queriendo decir Vernant es que en Grecia no hay una immaculada concepción de la razón, la mutación mental aparece dependiente de las transformaciones que se producen en todos los niveles de la sociedad griega: en las instituciones políticas de la ciudad, en el derecho, en la vida económica, etc. Así, la filosofía separada por completo del *mythos* puede llegar a plantar problemas que pertenecen sólo a ella, y resueltos con sus propios conceptos, pero siempre queda ahí la realidad sensible llamando a la puerta.

Una realidad a la que también llama la lírica de la tragedia, al producir un cambio de fondo y de forma en el modo de tratar a los mitos. Porque al hacer de los temas míticos, materia literaria, o trágica, los autores los utilizan libremente, según sus necesidad y, a veces, incluso, criticándolos, como afirma Vernant, «en nombre de un nuevo ideal ético o religioso» (2003:178).

El mito en la tragedia no vale ya por sí ni en sí, sino por relación a otra cosa, por la acción, como diría Aristóteles; por la conducta propuesta para la imitación de los hombres; o para enseñar sobre los problemas que acucian al hombre moderno, el contemporáneo a la escritura de estas obras. El mito, de ese modo, adquiere valor de paradigma.

La utilización que hacen los trágicos de las leyendas, por ejemplo, constituye un modelo de referencia que permite situar, comprender y juzgar la hazaña celebrada para entremezclarla en la escala de valores del momento actual. Por tanto, las tragedias toman a las leyendas heroicas de modo diferente al que éstas se encuentran desarrolladas en los ciclos épicos y en diversas tradiciones locales.

Y es desde este modo de entender el género trágico por el que llegamos a entrever que los autores no se limitan a modificar ciertos puntos de la intriga para darle un timbre propiamente trágico, sino que la fábula es sometida a un doble y contradictorio movimiento de alejamiento y acercamiento a los espectadores de la época. En realidad, los héroes de la tragedia son héroes y no potencias sobrenaturales, porque si los poemas homéricos asocian a los relatos míticos que se refieren a los dioses una gesta, por el contrario, las tragedias abren un abismo entre los personajes que los hace evolucionar sobre la escena y el público.

Los escritores trágicos reflejan en sus dramas los linajes y maldiciones ancestrales, se remiten a un tiempo pasado y concluido, legendario, pero integrándolos, como ya vimos en los estudios concretos de cada autor, en su propia cultura, y siempre dentro de una *paideía* democrática. A las figuras legendarias se les da una nueva identidad, una máscara, un lenguaje familiar, unas discusiones (o agones) que los enfrenta entre sí o con el coro, y, en definitiva, una cercanía con el hombre ordinario, para dar que hablar a los contemporáneos, para que éstos se vean reflejadas, aunque de forma alegórica, en los conflictos que aquejan a la ciudad.

Por esta tensión constante –esto es clave para lo que queremos decir– mantenida, esta confrontación, en cada drama y en cada protagonista, del pasado mítico y el presente en la ciudad, el héroe deja de representar un modelo para convertirse en un objeto de discusión.

La situación, la trama o la acción trágica ponen a estos héroes míticos en entredicho, dando lugar a un debate que tiene que ver con el propio enigma de la condición humana, pero también con los enigmas de una sociedad democrática.

Habría que constatar a partir de aquí, y por lo dicho anteriormente, que el mito reflejado en la tragedia puede ser complementario del *lógos*.

La poesía se expresa mediante mitos, pero éstos proponen también una explicación de la realidad, por ello no hay una distinción neta en la tragedia entre lo mítico y el *lógos*, pues el mito reinterpretado también explica la realidad, aunque de otra manera. No por ello, la tragedia, sin perder el carácter mítico, carece de racionalidad.

Desde otra perspectiva, el mito será también usado por los filósofos para explicar diversos aspectos de la realidad. Hesíodo, por ejemplo, no sólo es el primer teólogo griego, sino también un pensador que anuncia ya a los filósofos de la naturaleza a causa de su anhelo de sistematización, ordenación y explicación del Cosmos. El lector de Hesíodo es consciente de la facilidad con la que el poeta griego incorpora en figuras divinas, conceptos o principios, que nosotros llamaríamos abstractos: La Aurora; El Sueño; La Muerte; La Discordia; (Eos; Hýpnos; Thánatos; Éris) son algunos de ellos.

Jaeger señala a este respecto que el comienzo de la filosofía no coincide ni con el principio del pensamiento racional ni con el fin del pensamiento mítico. Pervive la mitología en Platón y Aristóteles. La intuición mítica sin el elemento

formador del *lógos* es ciega y la conceptualización lógica sin el núcleo viviente de la originaria intuición mítica resulta vacía (1947:20-21).

En esta línea se enmarcan muchos autores de los últimos años, que ya no ven en el mito un escándalo como lo veía el positivismo del siglo XIX, sino, como señala Vernant, un desafío a la inteligencia que debe aceptarlo para comprender ese algo distinto que es el mito e incorporarlo al saber antropológico (2003:198). A partir de esta idea, tan sólo apuntar que una de las líneas de investigación en este sentido está relacionada con el simbolismo del mito, y desde esa perspectiva está relacionado con algunos hermeneutas como P. Ricoeur, para quien la noción de símbolo constituye el hilo conductor del pensamiento (1963:596).

Debiéramos matizar, como hace Vernant, que esta concepción del símbolo se ha opuesto al significado de signo, un término más relacionado con el lenguaje conceptual. A fin de cuentas el signo (y sus dos caras: significado y significante), tradicionalmente ha hecho referencia a una realidad exterior a él. En cambio, el símbolo mítico está más cargado de posibles interpretaciones, no hay una univocidad con un significado. Esto último ha llevado a muchas reflexiones en el mundo de la estética, como ya propusimos al hablar del concepto de *mimesis* en el capítulo dedicado a Aristóteles. Un concepto que tenía una carga simbólica, a pesar del carácter imitativo de la realidad, que, con el tiempo, como también vimos al aludir a Umberto Eco, este término dará un salto desde la pretendida univocidad tradicional a la multivocidad de significados del arte contemporáneo.

Lo significado del asunto es que, con frecuencia, el símbolo sobrepasa los límites del concepto, y escapa a las categorías del entendimiento, y nos presenta aquella que no puede ser conocida, en sentido estricto, pero que puede sin embargo pensarse. Ahí está la permanencia del carácter enigmático del arte que señala Adorno, para quien ninguna obra de arte existe sin una conexión con el sentido, «están hablando (artísticamente) de la verdad de la existencia, no están siendo neutrales. Hablar del mundo es proponer un mundo. De forma indisoluble» (1983:169).

La diferencia, según Adorno, entre el conocimiento discursivo y el conocimiento artístico estaría en que el primero aún pudiendo llegar hasta la realidad, hasta los aspectos irracionales que brotan de su misma ley de desarrollo, hay algo en la realidad que es reacia a dicho conocimiento también

llamado racional. Es la forma que entraña el sufrimiento lo que se le escapa (1983:14).

Lo seguro es que si hablamos de símbolo mítico, estamos haciéndolo, como dice Vernant, de algo que nunca reposa, y que su contenido siempre está en tensión (de ahí la multivocidad que decíamos), y ello explica la vida permanente de los mitos, ya que éstos reciben sin cesar renovadas significaciones, incorporando con el tiempo nuevos comentarios y nuevas interpretaciones para abrirse a otras dimensiones (2003:201). Es lo que, efectivamente, como ya se ha dicho, hacen los trágicos con los mitos heroicos.

Sin embargo, más allá de seguir penetrando en esta interesante cuestión, lo que nos interesa es llegar a un puerto más seguro, a la vía que han abierto diversos los autores (como M. Mauss, M. Granet, L. Gernet, o el propio Vernant) desde una concepción llamada funcionalista. Y, ¿por qué este viraje? Porque los simbolistas, como ocurre con algunos estructuralistas como D. Sperber, se suelen interesar por el mito en su forma particular de relato, pero que precisan clarificarlo por el contexto cultural; trabajan sobre el objeto mismo, sobre el texto en cuanto tal. Lo funcionalistas, en cambio, buscan el sistema que confiere el mito su inteligibilidad, pero en lugar de buscarlo sólo en el texto, en su organización aparente u oculta, lo sitúan en alguna parte, es decir, en los contextos socioculturales donde aparecen los relatos, buscando, de ese modo, la funcionalidad de esos mitos en el seno de la vida social.

Nos interesa, pues, el mito inserto en esa vida social y conformador de ideas, comportamientos, valores y hasta instituciones. En muchas ocasiones los mitos, o los relatos míticos, han servido para conseguir una cohesión social; y, frecuentemente, han ayudado a justificar un orden tradicional de instituciones y conductas. El modo en cómo se interpreten dichos mitos, pueden conducir a unos resultados u a otros en el imaginario social, unos resultados que tiene que ver con las valoraciones que se realicen. Por algo M. Mauss dice que si bien el mito provoca una vaga expresión de sentimientos individuales o de emociones populares, puede llegar a auspiciar una manera de organizar la experiencia (1969:195).

En general, se suele señalar que los relatos míticos pueden provocar una determinada atmósfera intelectual, como así ocurría en las sociedades arcaicas, donde dichos relatos podían regular tanto la ética como la economía y las prácticas propiamente religiosas. Se ha dicho también alguna vez que en la sociedad china, por ejemplo, las leyendas son, en cierta manera, más verdaderas

que la historia. Así, pues, el presente no es un tema baladí, ya que existe en todas las sociedades una estructura profunda mitológica que llegan a provocar una visión del mundo o “una armadura categorial”, como dice Vernant.

A decir verdad, lo que tratamos de exponer es que no sólo el mito tiene influencia en el mundo premoderno, sino que persiste en los contextos modernos. Por ejemplo: podríamos decir que los medios de comunicación proporcionan, de alguna manera, relatos míticos ya que inspiran un modo de pensar general.

Tampoco queremos plantear un giro copernicano y decir que el mito es más valioso que el *lógos* en lo referente al conocimiento. No, sólo estamos tratando de tomar en serio al mito, aceptarlo como una dimensión irrecusable de la experiencia humana. El *lógos* tiene su lugar ganado y bien ganado, pero, incluso con el triunfo del mismo, generalmente relacionado con la razón, los mitos siguen persistiendo, pero además, son necesarios.

4.3.- Análisis de varios “mitos democráticos”

La visión de todo lo anterior, nos posibilita entrar a valorar la importancia de los relatos tradicionales, que, pasados por el tamiz de los autores trágicos, se convierten en un punto álgido de una comunidad democrática, ya que ayudan al desarrollo del imaginario democrático.

El mito le sirve a la tragedia para explicar la vida contemporánea. Eran historias antiguas que, como se ha señalado, los trágicos interpretan a su manera. Los mitos eran familiares a todo el pueblo, y en la tragedia griega se presupone el conocimiento de éstos para poder ser comprendida. El autor trágico disponía de libertad para cambiar y enriquecer la materia mítica y su intervención era advertida por el público y discutida. Hay que recordar que el mismo asunto era tratado por diversos autores trágicos y cada uno de ellos podía darle su sentido particular.

De ahí que adquirieran un cariz crítico y sirvieran para exponer y debatir distintos problemas de las colectividades y del hombre individual. Y, también, ha ahí nuestra devoción por el tema, para contrarrestar mucho mitos predominantes que la sociedad suele mantener por costumbre y porque a determinados poderes les interesa. En última instancia, las tragedias, como mitos democráticos, daban pie al debate. Ésta era su fuerza educativa.

Las obras trágicas seleccionan los mitos que comportan sufrimiento y muerte. Los trágicos no hacen sino continuar la línea de la mitología griega, pero subrayando los puntos del héroe que choca con los límites de lo humano. Ciertamente nos ofrecen un aire ambiguo y nunca épico. ¿Agamenón es un héroe victorioso de la guerra de Troya? ¿O es un invasor inmisericorde movido por motivos económicos? La respuesta es, por tanto, ambigua, se puede interpretar de una manera u otra. El mito es interpretable en cada momento.

Es por dicho motivo por el que Rodríguez Adrados señala que no hay moralidad en el mito, ya que, al ser interpretable, no está dogmatizando. Sin embargo creemos que confunde moralidad con dogma, porque si bien, por buscar un ejemplo claro, Sócrates habla del ideal de Bien, planteando modelos a seguir, sin embargo la tragedia sin suministrar modelos –ya lo hemos dicho, Agamenón es un héroe pero, al mismo tiempo, un tirano–, sí que está planteando disyuntivas, pidiendo al auditorio una toma de postura, aunque ésta pueda cambiar con el tiempo, con las circunstancias, es decir, no es lo mismo la interpretación de Antígona en un régimen tirano que en otro democrático. No obstante, como veremos, siempre puede percibirse una superioridad moral en la posición de Antígona.

En fin, lo que nos interesa subrayar ahora es que los trágicos daban una lección al pueblo de Atenas en el teatro, al presentar las desgracias de Edipo y Agamenón por haber seguido una determinada conducta, estaban invitando al pueblo de Atenas a que no incurrieran en esa misma conducta arrogante. Eso sí, hay una enseñanza de tipo general, pero no un dogma, y más bien las tragedias ofrecen una cantera de ideas para reflexionar sobre el mundo, para debatir. Es la ciudad que se convierte en teatro, que se escenifica a sí misma, que se hace problemática, como la vida misma, como la propia democracia. Una ciudad que, como en esa vida, no se perfila como una realidad estable, delimitada y definida, sino como problema. Hay toda una lección dirigida al público a través de los ejemplos de Agamenón y de Edipo, que hacen ver sobre los riesgos de una política determinada que desconozca los propios límites.

Si en la antigua epopeya se exaltaba los valores del héroe legendario, en la escena teatral dicho héroe se convierte en un debate. Cuando el héroe es puesto en tela de juicio, es el propio hombre griego el que descubre su problemática, humana y social.

Sócrates, palpablemente, necesitó romper con la subjetividad para dar luz a ideas claras y rotundas, pero también es verdad que la realidad social necesita

de pensamiento mítico. Porque si en una democracia real dominan unas interpretaciones, por ejemplo sobre la necesidad de la guerra, habría que contrarrestar éstas con otras dilucidaciones, racionales, en muchos casos, pero también pertenecientes al orden mítico, en el sentido de la tragedia, el que intenta exponer cada problema desde distintas vertientes, conciliables unas veces, pero inconciliables otras. Un sentido que siempre da pie a un espíritu de deliberación, de lo contrario no serían mitos democráticos.

Recordemos, si no, la diferenciación que planteábamos al principio de este trabajo sobre la diferencia entre el teatro griego y el romano. Si las tragedias griegas tenían una finalidad educativa, en la medida en que suponían una interpelación a los dioses y una serie de preguntas sobre la condición y el destino de los seres humanos, en el caso de Roma, el teatro había sido substituido por espectáculos, que incluían luchas de gladiadores.

Si en un caso se apela a la conciencia y a la inteligencia del espectador, en el otro se alimenta una comunicación meramente instintiva. Y, obviamente, el mito tiene un alcance muy distinto según nos situemos en uno u otro campo. En el primero, en el del teatro griego, el mito es la historia que se cuenta, que se adentra en el imaginario del espectador, y que, probablemente, permanece en el más allá de la respuesta emocional inmediata, porque su fin último consiste en una incitación a participar en un debate (existencial y político). Por el contrario, la segunda opción, el hecho teatral se convierte en el mito en sí mismo, y deja en el imaginario de los espectadores la memoria de una compulsión, de una satisfacción instintiva.

Es cierto que el mito se aplica siempre a las historias, y que si guardáramos los mitos como historias, como alegorías poéticas, para nuestra comunicación interpersonal y para el encuentro en espacios sociales, dispondríamos de un margen de crítica, de una posibilidad de aceptarlos o rechazarlos, de mantener una relación activa con ellos. Lo malo es que, como recuerda Monleón, los mitos han sido, estrictamente, el cauce de dogmas y propuestas insolidarios y discriminatorios (2003:200). Amparados en concepciones políticas que se traducen en una serie de principios automagnificadores y despectivos hacia el otro, muchos toman tales principios por normas situadas por encima de la decisión de los seres humanos. La historia es testigo y sigue siéndolo en la magnificación de dimensiones de la condición humana interesadamente construidas, muchas veces en aras a la sumisión frente a la dignidad de la inteligencia.

Si las guerras existen entre personas que, a priori, no tiene ningún deseo de matarse, es porque una mitología ha irrumpido en la razón. Ahí está también la habitual doble moral, la discrepancia entre lo que se dice y lo que se hace. Podríamos hablar de los múltiples mitos que predominan en nuestras sociedades, como el lugar predominante de los espectáculos deportivos. Puede que hablemos de valores, pero éstos llegan muchas veces a través de los mitos, de ahí la importancia de éstos, ya que este inmenso depósito mitológico, inscrito en nuestra educación y en nuestra vida social, constituye muchas veces nuestra identidad.

Porque, como señala Monleón, «el mito puede servir de corrección de la interpretación cotidiana hecha por el imaginario» (2003:201). Es desde este planteamiento desde el que podemos definir lo que es un mito democrático. En efecto, un mito democrático es el que explora las contradicciones de la vida personal y social, y se pregunta, de manera explícita o tácita, por su corrección. El mito democrático es básico, según nuestro entender, para el crecimiento de la conciencia personal y social. Por ello, si desde visiones pragmáticas, nos recuerda Monleón, si los mitos democráticos tienen poco crédito, tampoco lo tiene el imaginario en general (2003:201).

En ese pragmatismo quizás cabría distinguir a los enemigos habituales, es decir, los sumisos realistas, los que siempre intentan diferenciar lo real de lo quimérico, y, en este sentido, ven en el imaginario, en el mito democrático, un peligro, contra el que luchan, sobre todo afirmando su carácter ilusorio. Para nosotros, al contrario, lo real es que las relaciones humanas y las instituciones que creamos son y pueden ser de muchas maneras diferentes. La realidad, como dice en algún momento Ortega, más que aceptarla, consiste en hacerla.

De ahí que volvamos al asombro que sirve de motor del presente trabajo, a dar cuenta de la riqueza mítica (en el sentido democrático) de las tragedias áticas. Dando, pues, por sentado que el pensamiento mítico es un espacio privilegiado de reflexión, sirvan los siguientes estudios de algunas obras concretas como referentes de la *paideía* democrática que impulsan.

4.3.1.- *Antígona* y la democracia deliberativa

No vamos a insistir en la interpretación que Hegel hace de *Antígona*, la obra de Sófocles de mayor resonancia aparte de *Edipo*, porque ya dimos cuenta de ella ampliamente. Ahora bien, no debemos olvidar la ya clásica percepción

abierta por Hegel sobre las dos posiciones, la Ley del Estado y la Ley de la familia, que entran en conflicto en esta obra. Con el tiempo se ha discutido el resultado de la misma, es decir, la culminación dialéctica de la superación de dicho conflicto. Pero nunca se ha roto con esa concepción dicotómica, ya que ésta acaba siempre surgiendo bajo una forma u otra. Con todo, habría que comprender que Hegel utiliza la obra *Antígona* para demostrar sus tesis filosóficas, y que dicha obra plantea, para él, el conflicto surgido en un momento determinado, en el mundo griego, y que la historia, en su evolución, tenía que superar.

En toda discusión sobre esta obra, la dualidad tiene un enorme peso, o mejor, todo el peso, visto desde un punto de vista o de otro. Un dualismo que, más allá de superarse, se mantiene en múltiples casos, ya que es frecuente la utilización de esta tragedia para dar cuenta del pluralismo e incompatibilidad de valores. Lo cual, como dice J. B. Llinares, no significa otra cosa que la presencia constante de la tragedia en la vida social de los hombres (2000:219). *Antígona*, en este caso, se muestra como un paradigma de los problemas de convivencia de las personas y grupos que defienden opciones contrapuestas sobre la vida.

También, como añade Llinares, esta tragedia podría servir para una crítica de la concepción kantiana y su preeminencia del deber que evita enfrentarse a la contingencia y a la fortuna (2000:219). Por ello, Llinares pretende relanzar la interpretación de la tragedia como una reflexión sobre el pluralismo y la inconmensurabilidad de valores y las deficiencias de quienes pretenden controlar los ataques de la fortuna simplificando la complejidad del mundo por la elección de un tipo de valores. Porque dicha elección no parece posible sin tener en cuenta las desgracias concretas de las vidas trágicas, castigadas por la fortuna o el destino.

En dicha perspectiva se posiciona Martha Nussbaum, quien, en su libro ya mencionado, *La fragilidad del bien* (1995), parte de un punto de vista expresado en la siguiente pregunta: ¿cómo saber si los humanos podemos protegernos de la mala fortuna y de los conflictos graves, como los que atraviesan las obras trágicas? A partir de esta premisa, para Nussbaum, *Antígona* es el estudio de la razón práctica, una obra llena de reflexiones sobre la deliberación y el razonamiento delante de una crisis, y que, finalmente, pretende la adquisición de un saber más prudente y menos arrogante.

Los dos protagonistas, Antígona y Creonte, tienen, para Nussbaum, una visión simple y clara de su esquema de valores. Ello les permite, según su percepción, ahorrarse conflictos. Pero caen en la tragedia, y los acontecimientos demuestran que tenían perspectivas estrechas e incorrectas.

Según Nussbaum, Creonte ve todos los problemas desde la mirada política, y mantiene un único esquema de valores: el bien máximo, el de la ciudad. Sólo se considera representante de la ciudad, y no se ve como padre de un hijo, o tío de una sobrina sin padre. Sólo admite unas obligaciones estructuralmente cívicas y no reconoce los vínculos de sangre, previos a la deliberación que a todos nos afectan.

Creonte cree y afirma, según Nussbaum, que «el motivo más justificado de orgullo para el hombre es la prudencia o sabiduría práctica» (1995:94). Parece, pues, que no existe en Creonte otro conocimiento o saber práctico para él fuera del saber simple de la mente sana relativo a la preeminencia del bien de la ciudad. Lo bueno y lo malo se relacionan con lo bueno y lo malo *para* la ciudad.

El personaje se mantiene, por tanto, en una perspectiva simplificadora y unidimensional. «Ninguna obligación se considera de justicia si no responde al bien de la ciudad y ningún agente es llamado justo excepto si se ha puesto a su servicio» (Nussbaum, M.- 1995:97)

Dice en un momento Creonte que la ciudad es una nave y todos vamos por el mar, y hemos de colaborar con la buena navegación. Pero Nussbaum le reprocha que «una cosa es la nave y otra los tripulantes» (1995:102). De ahí se deduce que los intereses y objetivos de estos ciudadanos, organizados en familias, con obligaciones religiosas, no conforman una estructura simple, o una sola persona.

He ahí el problema, Creonte no reconoce como interlocutores válidos a gente con ideas diferentes, caminos opuestos a su autoridad, por ello despersonaliza al otro. Él mismo vive en contradicción, porque también es padre, y no le es indiferente su hijo, descubriendo finalmente su error, es decir, que no todo es convertible en valores cívicos. Su concepción unilateral le impide concebir adecuadamente la ciudad. Por eso fracasa Creonte, según Nussbaum, porque al abandonar finalmente su estrategia reconoce un mundo mucho más complejo que el que él creía, un mundo deliberativo más confuso (1995:12). Al final, su percepción unilateral, le conmina a concebir más adecuadamente la ciudad, viéndose obligado a reconocer el amor por su hijo y a

percibir el valor independiente de ese afecto (vv. 1905-7). «El amor ya no puede ser negado» (1995:105).

Por el otro lado, Antígona, a menudo vista como la víctima de su despótico tío, para Nussbaum, también presenta algunas deficiencias. Este personaje simplifica el mundo de las obligaciones y los valores, aunque su opción sea moralmente superior a la de Creonte. Es cierto, reconoce Nussbaum, que su actitud es más noble que la de Creonte, porque defiende valores suprapersonales, comunitarios, obligaciones sagradas y se arriesga individualmente.

Por otro lado, a Antígona le ocurre algo parecido pero desde otra perspectiva. En su concepción del mundo, no ve la distinción entre amigos y enemigos de la ciudad, sino entre miembros de la familia y los demás. Polinices es un enemigo de la ciudad, en cambio ella lo ve como un ser estimado, un miembro de la familia. Un sentimiento superior que es fuente de obligaciones. El derecho familiar con los muertos es superior al amor por los vivos (en su actitud de suicidio nunca piensa en su prometido, Hemón). También por su jerarquía de valores –sigue diciendo Nussbaum– Antígona trata de eludir el conflicto.

Si se comparan, tanto Creonte como Antígona realizan una lectura reductiva de la vida, intentando simplificar las tensiones al optar por unos valores excluyentes, aunque dignos de reivindicar: la vida civil y la piedad familiar.

Con todo esto, Nussbaum nos enseña que en la vida ciudadana diversos valores entran siempre en conflicto, y no queda más remedio que caminar entre complejidades enigmáticas y dudando siempre de lo que se hace (1995:107). En la nave se juntan diferentes tripulantes que escogen entre opciones valiosas, el ejemplo cívico o la moral religiosa, el bien público o la piedad familiar, no es fácil poder aceptar siempre con una solución y armonizar los diferentes intereses en lucha. La nave funciona con conflictos permanentes.

Por eso Nussbaum no ve clara la postura hegeliana, la que propone como solución una evolución progresiva, pero tampoco admite el pesimismo de Schopenhauer, para quien la tragedia es el reflejo de un dolor indescriptible, la desolación de la humanidad, el imperio del azar y la caída de los justos e inocentes. Para ello hace caso a Tiresias cuando, al final de la obra, le aconseja a Creonte prudencia, lo que implica saber hacer concesiones, tener flexibilidad y dejar las obsesiones. La conclusión de Nussbaum sería la de saber escoger el

bien, tratar de hacer lo mejor, pero sin descuidar las exigencias del contexto, esto es, respetar la voluntad plural de la dimensión exterior sin perder por ello la propia voluntad. En suma, admitir la complejidad de la vida, ya que en la misma no es nada fácil la armonización de valores y menos la solución de la síntesis.

Por esta vía deambularía José Monleón, quien, en su defensa de un orden democrático, nos da unas claves interesantes para comprender esta obra. Monleón también percibe la inevitabilidad del conflicto, en el que no cabe la simple alternativa según la cual uno de los personajes –Antígona o Creonte– tendría toda la razón. La propuesta de Monleón consiste en observar que lo fundamental de la obra es que cada uno de los personajes tiene sus argumentos, siendo el debate tanto más interesante y vivo cuantas más razones legítimas demos a las dos partes.

«Hacer de Creonte, como ha sucedido cada vez que se ha representado o rescrito el contextos de dictadura, un tirano cruel y de Antígona una heroína popular, es, a mi modo de ver, una manera de destruir la grandeza de la tragedia griega, aunque las circunstancias inmediatas expliquen el sentido utilitario de esa esquematización» (2003:202).

Lo que teme Monleón es el posible maniqueísmo si sacamos la predilección de la actitud de uno de los personajes de las circunstancias concretas. Por ello entiende que tanto si hacemos de Antígona un modelo como si, según se ha dicho desde las ideologías colectivistas, las razones de Estado están siempre por encima del individuo y éste ha de plegarse a lo que aquél establece en nombre del interés general. Posiciones ambas que, cree Monleón, parten de un mismo maniqueísmo, en un caso atribuir a Antígona la virtud y a Creonte la tiranía y, en otro, hacer de Antígona una anarquista insolidaria y de Creonte el justo representante del bien común.

La conclusión, para Monleón, es que cada ideología y cada época hará su pertinente y aun explicable manipulación, pero lo que, a la larga, ha salvado y salvará al mito es que ambas posiciones pueden estar cargadas de razón o de sinrazón, y que la deseable armonía sólo será posible cuando cada una de las partes se interese por lo que la otra defiende y busque un espacio de acuerdo.

Es evidente que estas deducciones parten de la consideración del teatro que tiene Monleón, para quien esta disciplina, en su mejor resolución, no se limita a ilustrar una serie de arquetipos ideológicos, sino a hacer preguntas, y,

por ello, en principio, concede el mismo valor a todos los personajes. Porque la misión del teatro, como ocurre en la tragedia, consiste en indagar en las razones de cada uno de ellos, en alumbrar aspectos de su mundo interior, que, a menudo, permanecen ocultos en su relación cotidiana.

Estas ideas casarían con una perspectiva moderna planteada por Amy Gutmann y Dennis Thompson en su estudio *Democracy and disagreement* (1998) donde advierten los autores que los conflictos morales no pueden ser eludidos en política. Esto lo plantean dentro de su defensa de una democracia deliberativa y la necesidad de que la deliberación sea la orden del día de las democracias. Y ello a pesar de que en determinados casos pueda persistir el desacuerdo permanente, porque Gutmann y Thompson no consideran que la democracia deliberativa pueda garantizar la justicia social en la teoría o en la práctica, sino que la ausencia de una fuerte deliberación en democracia, los ciudadanos no pueden ni siquiera justificarse provisionalmente uno al otro, incluso los desacuerdos morales.

De ese modo, por no salirnos de la tragedia de Sófocles, es posible que en el choque entre la Ley de la familia y La Ley del Estado pueda ser difícil encontrar un acuerdo. Y, según Gutmann y Thompson, no deberíamos esperar poder resolver todos o la mayoría de los conflictos morales, porque, si la incompatibilidad de valores y la comprensión incompleta son tan endémicos en la política humana como la escasez y la generosidad limitada, que diría Hume, entonces el problema del desacuerdo moral es una condición con la que tenemos que aprender a vivir. Pero debemos oír las razones de ambas partes, como decía Monleón, e, incluso, llegar a soluciones (según las circunstancias concretas puedo darle la razón, temporalmente claro, tanto a Antígona como a Creonte), a acuerdos parciales y provisionales, ya que, según esta posición, los principios y los valores con los que vivimos son provisionales, formados y continuamente revisados en el proceso de hacer y responde a reivindicaciones morales de la vida pública.

Ésta es la razón por la que precisamos de una magnanimidad cívica, ciudadanos, o espectadores que, ante la tragedia, sean capaces de reconocer el status moral de las posiciones que se oponen, reconocer que la posición del adversario está basada en principios morales sobre los cuales uno puede razonablemente disentir, también habría que reconocer los méritos morales de la posición del adversario, y así poder minimizar el rechazo de la posición a la que se oponen y evitar conflictos innecesarios.

En resumidas cuentas, la propuesta de Sófocles, con la creación de este conflicto, conlleva un respeto mutuo como virtud que se apoya en la reciprocidad, y como tal, ésta virtud debiera ser básica para el funcionamiento de una democracia. Porque una de las mejores maneras para vivir el desacuerdo moral, volviendo a Gutmann y Thompson, es la democracia política. La que, según estos autores, es una vía natural y razonable ya que es una concepción de gobierno que concede igual respecto a las reivindicaciones morales de cada ciudadano, y es entonces moralmente justificable desde la perspectiva de cada ciudadano.

4.3.1.1.- La superioridad moral de Antígona

A pesar de estar ante una notable interpretación, que apela al mito democrático para evitar la dogmatización, hay un asunto que no se resuelve con esta explicación. Porque, aun admitiendo la realidad de la existencia y persistencia de las dos partes (el permanente conflicto moral), la necesidad pragmática de la elección según las circunstancias concretas y los contextos, o que los dos tienen la razón, pero no toda, o ninguno de los dos la tiene, y por tanto, también haciendo eco de la dificultad de armonización, persiste una pregunta que no debemos obviar.

¿Por qué Antígona nos sigue llegando más a la razón y al corazón? ¿Por qué Nussbaum admite en algún momento que la moralidad de Antígona es superior de la de Creonte? ¿Por qué, generalmente, hay una mayor predilección por la actitud de Antígona?

En cierta medida esto ocurre porque, como señalan J.V. Bañuls y P. Crespo, se percibe en esta obra una crítica al poder político ya que Sófocles pone de manifiesto la errada concepción de poder de Creonte, quien confunde mandar con gobernar:

«Creonte cree que la *pólis* es el poder, y en la medida en que éste se encuentra en posesión del poder, la *pólis* le pertenece. Creonte confunde el ejercicio absoluto con los que son gobernados, ya que encarna en su persona la voluntad y los intereses de los ciudadanos» (2002:46).

En su defensa se podría decir que se limita a recoger lo que constituía la práctica habitual ya que la ley de no enterrar al enemigo se recoge en los

términos generales de la legislación ateniense, y hasta en *Las Leyes* de Platón aparece esta ordenanza (854e-855a).

Otro dato que no ayuda en demasía a amparar a Creonte, llega de otras obras de Sófocles, como *Edipo en Colono*, donde aparece la mítica Atenas regida por Teseo (un ejemplo de buen gobernante) frente a la Tebas de Creonte, muy alejada del concepto democrático y, por ello, sus habitantes quedan lejos de merecer el nombre de ciudadanos.

El error de Creonte, como siguen señalando J.V. Bañuls y P. Crespo, es parecido al de Edipo, su actuación a partir de una absoluta fe en sus propias capacidades, en su conocimiento y posibilidades de acción (2002:51). Y, cuando se da cuenta de las consecuencias de su cerrazón, se arrepiente, pero ya es tarde. Hay, pues, en este personaje una especie de ceguera para ver la realidad, de ignorancia, uniéndose a las características propias de los héroes sofócleos.

Por el contrario, Antígona es una figura que sí sabe lo que está haciendo y lo asume plenamente, y con todas las consecuencias. Elige morir por sus obligaciones ineludibles hacia su hermano. Ya tenemos, por tanto, un dato para comprender que una figura como Antígona acabe eclipsando a Creonte.

Un Creonte que no ha medido el alcance de su posición. ¿Por qué no cede? Tenía distintas opciones para no incumplir esa ley, como admitir el enterramiento fuera de las murallas de Tebas, de modo semejante a como hace el Creonte de *Las Fenicias* de Eurípides. En realidad, mantiene una confianza excesiva en sus propias capacidades cognitivas y de acción y no tiene en cuenta la necesaria armonía de todos los ámbitos que conforman la *pólis* (Bañuls, J.V. y Crespo, P., 2002: 57).

Ante esta, digamos, torpeza, se alza la fuerza interior, la firmeza de Antígona, es decir, un posicionamiento ético de carácter superior.

Decíamos al principio del capítulo, siguiendo a Llinares, que Kant no tenía presencia en esta obra, y, sin embargo, podemos ya darnos cuenta de que hay más obligaciones de las que parece en esta obra. Ambos personajes, cada uno a su manera, intentan cumplir con su deber.

Pero, por volver al error de Creonte, para CH. Segal éste se produce por pretender controlar las lamentaciones de las mujeres, simbolizadas por Antígona, y los ritos funerarios, con la finalidad de hacer de la *pólis* un espacio exclusivamente cívico, racional, en vez de ver a la ciudad como un organismo vivo y cambiante y que precisa gobernarse con flexibilidad (1995:119).

Parece, pues, según esta interpretación, que Sófocles estaría advirtiéndole que en una democracia el gobernante debiera buscar equilibrios, y alejarse de acciones innecesariamente desmesuradas. De ahí que pudiéramos extrapolar que la responsabilidad de dicho gobernante tiene que ver con armonizar las tensiones acaecidas en la sociedad, las que provienen de la esfera oficial y las de la esfera privada. Armonizar, en fin, lo público y lo privado, lo político y lo religioso, lo político y lo ético.

Y ahí es donde aparece la culpa de Creonte, al no percibir esto, y, de ese modo, Antígona, al defender su derecho, al observar que el poder político ha invadido su ámbito, se convertiría en una rebelde con causa, como después veremos en el estudio de Prometeo.

No obstante, aún habría que matizar este asunto, porque, como dice Knox, detrás de Creonte y Antígona no hay posicionamientos políticos ni símbolos de ideologías opuestas, sino personajes dramáticos que se van configurando con la acción en un camino hacia la ruptura de una armonía necesaria que trasciende lo político inmediato, armonía necesaria también del héroe con su verdadero ser (1964:102).

Creonte no puede volver la espalda a los asuntos familiares, como veíamos en la interpretación de Nussbaum, ya que debe, si quiere ser un buen gobernante, armonizar su acción y posicionamiento con dichas realidades.

Si bien, también es evidente que –como señalan J.V. Bañuls y P. Crespo– Antígona, desde esta perspectiva, tampoco hace mucho por armonizar, ya que bien pudiera haber adoptado la misma posición de Ismena³⁰, o dejado dominar con el miedo, como el resto de la población³¹ pero invade el terreno de lo público, pasa por encima de los obstáculos que el poder ha interpuesto entre ella y el cumplimiento de los ritos funerarios.

Con todo, es Creonte quien crea las condiciones para que se produzca la tragedia, quien no es consciente de lo que hace, al contrario que Antígona. Porque aunque actúe desde la defensa de una acción que proviene antes del

³⁰ El autor contemporáneo Heiner Müller, siguiendo a Bertolt Brecht, recupera el protagonismo de Ismena, la hermana de Antígona, el personaje apenas nombrado por la historia. Y lo recupera para hablar de la cobardía como un elemento humano tan destacable como la heroicidad. No en balde, Ismena le pide a Antígona que no dé el paso, que se quede quieta, como ella; pero a la vez, en su digamos, miedo, necesita la heroicidad de su hermana. Y al contrario, ¿qué sería de los héroes si los cobardes no les sobreviviesen y mantuvieran viva la leyenda? Ya Brecht, anteriormente, se preguntaba si las grandes batallas o la construcción de los grandes edificios eran obra de un sólo nombre, el que había pasado a la historia, o lo eran de muchos. Esos muchos son también héroes. Por eso Müller pide que desaparezca la tradicional división.

³¹ Según dice Hemón, el hijo de Creonte, pero habría que advertir que no siempre se sabe lo que piensa la opinión pública, asunto que nos conecta con los momentos actuales, donde continuamente se hacen encuestas para saber esto mismo.

alma que de la razón, lo hace con un signo de grandeza que Creonte no posee. Y ello aunque Sófocles haya lanzado el siguiente mensaje, según opinan J.V. Bañuls y P. Crespo:

«La justicia desde su elevado trono debe presidir toda la acción y disposición humanas, la justicia simboliza la armonía que puede verse amenazada por las excesivas exigencias del poder político y también por las consiguientes réplicas de ámbitos como la familia y la religión; una armonía que se puede ver amenazada por las tensiones que se generan entre el individuo como ser político, social, y el individuo como tal, como individualidad, ámbitos cuya existencia es necesaria, pero que no deben estar dissociadas, como la política y la ética, sin armonizar» (2002: 79-80).

Si hacemos caso a esta interpretación, diremos con claridad que Sófocles está dando vida a uno de los asuntos capitales de la Ilustración ateniense, el que tratará después Platón en *Protágoras*. Como se recordará, en este diálogo, Protágoras, amigo personal de Pericles, justifica la distinción entre *téchne* política y las restantes *téchnai* especializadas, tales como la medicina, la arquitectura, etc. Considera que el progreso humano no está fundamentado sólo en el dominio de técnicas instrumentales y especializadas, sino en unos principios y valores éticos que hacen posible la convivencia en el marco de la *pólis*. La *téchne* política permite la existencia de la *pólis* porque lleva en su interior la justicia, se fundamenta en ella. Así, para Protágoras, la *pólis* es un orden cuyo principio no es otro que la justicia, ya que al carecer de él los hombres comenten injusticias y no les permite vivir en comunidad. Por tanto, la *pólis* es fruto de la *téchne* política.

Una *téchne* que Sófocles pide a Creonte, por ello, ante su desmesura, aparece el personaje de Antígona que simboliza, como se señalaba en la cita anterior, la necesaria armonía sin la cual la *pólis* no es posible, ni la de Creonte ni la de Antígona.

De ahí que la conclusión de J.V. Bañuls y P. Crespo sea que, si bien Creonte sigue fiel a la estructura de héroe sofócleo (cree hacer una cosa y en realidad hace otra), Antígona presenta una innovación importante, porque eclipsa a Creonte por su grandeza, por sus sentimientos y emociones; pero, ante todo, por su coherencia de carácter y firmeza de ánimo mayor en la defensa de unas posiciones de índole más personal y también ética.

Un posicionamiento que ya no es por completo fruto de la ignorancia o del desconocimiento, sino que en gran parte procede de la asunción de una

posición vital que excluye las limitaciones y condicionamientos que la realidad y el propio desarrollo de los acontecimientos impone. Un posicionamiento, pues, ante la realidad.

Es sumamente interesante pararse un momento en la versión de *Antígona* de Jean Anouilh, en la que si quitamos el timbre existencialista, como dice Aranguren, vemos a una Antígona cuyo problema no es el acatamiento, pase lo que pase, de las leyes divinas y no escritas, sino lo que quiere es reivindicar su libertad, ser fiel a sí misma, decir no. Ella no quiere “tener razones” ni “razón”, sino que movida por el orgullo de la pureza quiere condenarse a sí misma para poder seguir diciendo no.

Por su parte, Creonte representa las “manos sucias”, recordando una conocida obra de Sartre. Parecería, pues, que el político ha elegido, el “mal papel”, el “sucio papel”, y lo malo, lo peor, pero no es eso, como dice Aranguren, sino que, deslumbrados por el Poder, atraídos por su erótica llamada, ni por un momento lo reconocen así. Por eso llega a decir Aranguren:

«Yo no he criticado nunca a los políticos porque se vean obligados a hacer lo que, probablemente, nosotros, puestos en su lugar, tendríamos también que hacer. Lo que a mí, y a muchos, nos escandaliza, es que, en rudo contraste con este Creonte, parezcan no tener por ello ni asomo de mala conciencia, sino por el contrario, una autocomplacencia casi sin límites» (1998:179).

Vemos, por tanto, en esta observación, que la genialidad de Sófocles es que, aún proponiendo una predilección por Antígona, su Creonte sí que llega a arrepentirse, lo cual le honra, y le da un alto valor moral.

A pesar de ello, la reivindicación de la superioridad moral de Antígona frente a Creonte ha hecho correr mucha tinta. En concreto, J. de Romilly, para quien Sófocles fue el primero en encarnar el heroísmo de las mujeres, la actitud de Antígona procede de un «coraje moral interior» (1983:251).

Por ahí anda también la percepción de María Zambrano. En la obra *Senderos* incorpora un bellissimo ensayo acerca de la figura de Antígona que titula *La tumba de Antígona*, y que vale la pena reproducir algunos párrafos. Dice así su prólogo:

«Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error. Más ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? [...] Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de su madre, por la anomalía de su origen, por el

exilio obligada a servir de guía al padre ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. El conflicto trágico la encontró virgen y la tomó enteramente para sí [...] Sin ella, el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido.

Pues que el conflicto trágico no alcanzaría a serlo, a ingresar en la categoría de la tragedia, si consistiera solamente en una destrucción; si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no suceder así, la Tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de toda ella. Un relato que no hubiese alcanzado existencia poética, a no ser que fuera un inacabable llanto, una lamentación sin fin y sin finalidad. [...] Entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género [...] Se revela así la verdadera y más honda condición de Antígona de ser doncella sacrificada [...] y el sacrificio sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte» (1986:201-203).

Antígona es superior, sigue diciendo Zambrano, porque es una víctima sacrificial que permite la verdadera construcción de la ciudad.

De este modo surge el amor como «creador de vida, de luz, de conciencia», y así este personaje se convierte en profético.

Antígona, en la tumba, no es un cadáver, según Zambrano, sino una presencia llena conseguida gracias a haber pedido todo lo que poseía, gracias a una desposesión que es desalienación, es el delirio del inocente, víctima de la historia; es una incitadora de una saga, de todos aquellos que han de consumirse entre muros, los silenciados por la fuerza, los enterrados aún vivos, los alienados, todos aquellos que proyectan sueños en silencio, los profetas y los anunciadores de la conciencia.

Y porque, dice en otra obra, *El hombre y lo divino*, «hay algo en la vida humana insobornable ante cualquier ensueño de la razón, ese fondo último del humano vivir que se llaman entrañas y que son la sede del padecer» (1973:180).

De manera similar a Sócrates, la otra víctima generadora del milagro griego, Antígona, para Zambrano, es la aurora de la conciencia y de la libertad, el anuncio del cristianismo y de la modernidad.

Aranguren se posiciona también en este plano, señalando que Creonte, rey de Tebas, carece de talante democrático. Se considera el “elegido del pueblo” pero, al mismo tiempo, piensa que debe ser obedecido en todo (1989:177). Por el contrario, según Aranguren, Antígona está segura de que todos aprobarían su demanda si no fuera por el miedo, y es Hemón quien confirma esto, ya que le

dice a su padre que ha oído lo que dice el pueblo, por lo bajo, y por ello puede sentenciar: «tú no eres el poseedor de la verdad».

Por ello, subraya Aranguren,

«el tema central no es todavía el de la democracia; ni de una parte (poder regio, ejercido más bien tiránicamente), ni de la otra (pues en el supuesto de que la voluntad popular estuviese, como en los para entonces próximos tiempos sonará a superstición). Lo que sí representa esta tragedia es la oposición a que el Poder político lo pueda moralmente todo, y representa también el primer gran grito trágico en pro de la libertad. No es, pues, todavía, el canto de la democracia; y sí, el canto de la libertad» (1989:177).

Su conclusión es parecida a la de Nussbaum, ya que, para Aranguren, el arrepentimiento de Creonte queda bien explicado por el Corifeo cuando señala que para ser feliz hay que evitar la *abulia* temeraria o imprudente y conservar la religiosa *piétas* (1989: 177).

Antígona expresa, pues, como señala Zambrano en *La tumba de Antígona*, las razones del corazón que la razón no conoce. Y ello nos conduce a unas conclusiones bien diferentes a las que exponíamos en la primera parte del capítulo, ya que aunque existan en las democracias la persistencia del desacuerdo moral, no debiéramos perder de vista que hay elecciones mejores y peores, y mejores y peores razones para las elecciones, y la búsqueda de resultados justos en las deliberaciones, y no sólo utilitarios (los que surgen muchas veces porque no hay más remedio), debiera ser un fin también en toda democracia que se precie de serlo.

4.3.1.2.- La desobediencia civil

El asunto iniciado nos conduce a otro estadio, al que nos propone P. Talavera en su consideración de Antígona como una metáfora de la desobediencia civil. Un paso al que llega desde una reflexión a partir de la importancia de esta obra para el derecho. Lo primero que ve Talavera es que, en el conflicto dicotómico ya descrito, ambos personajes acuden al *nómos* en sus argumentos (2005:108). Cada uno lo utiliza e interpreta según sus propias coordenadas. Recordemos, ahora desde la perspectiva marcada por Talavera, como Creonte expone una pléyade de reglamentaciones o medidas destinadas a controlar el cuerpo social. Para Antígona, al contrario, el *nómos* político encuentra su legitimidad, y también su límite, en el respeto a las exigencias de

la *dike*. Esto es, la equidad, la justicia tradicional y no escrita de los dioses, que se expresa a través de tradiciones ancestrales e inmemoriales, siendo unas exigencias más altas y fundamentales que cualquier otra disposición.

Por eso, piensa Talavera, este enfrentamiento irreconciliable ayuda a profundizar en asuntos relativos al derecho. Porque la posición de Creonte no es arbitraria ya que emana de una autoridad legítima; tampoco la de Antígona, porque lo hace del más profundo y ancestral sentido de justicia. Un sentido que no tiene que ver con leyes eclesiásticas sino de una concepción antropológica que el ser humano tiene de sí mismo.

De ahí, ve Talavera una importante comparación con el funcionamiento de la justicia y que también nos alumbró sobre el papel discursivo de la tragedia. Porque, según Talavera, «repensar Antígona supone hablar de “derecho vigente” y de “derecho ideal”, en lugar de derecho positivo y derecho natural» (2005:117).

Un debate continuado invita a elegir uno u otro, o, al menos, a jerarquizar sus exigencias respectivas. Porque, como nos recuerda Talavera, el “derecho ideal” tiene vocación de convertirse en derecho en vigor, pero no en sustituirlo, ya que «su función es la de permanecer como exigencia ética que no cesa nunca de juzgar las prescripciones vigentes» (2005:118).

Pasa algo parecido a lo dicho en muchos momentos del trabajo, al considerar a Antígona como una crítica constante a Creonte, pero no para sustituirlo. De ahí que lo importante, siguiendo con Talavera, no sea elegir una u otra de las expresiones de derecho, sino «preservar siempre en toda sociedad las condiciones de confrontación permanente» (2005: 118).

Las leyes, los derechos y los reglamentos son indispensables, sin ellos el derecho se desvanece, se convierte en doctrina etérea. Pero cuando juzgamos el derecho vigente a raíz de unos principios y de la justicia, las normas políticas no tardan en revelarse insuficientes, a veces injustas, y en ocasiones, opresivas.

Ése es, pues, el juego dialéctico que nos muestra la tragedia: aceptar las prescripciones del derecho vigente, pero sin conculcar los principios de justicia inmemoriales de la *pólis*. Un conflicto inagotable, imposible de resolver, pero que debe dar lugar a un diálogo siempre abierto para que la justicia siga ampliando sus horizontes (2005: 119).

Pero el valor de derecho ideal, puntualiza Talavera,

«no es solamente de tipo procedimental, no consiste sólo en ejercer una vigilancia crítica sobre el derecho vigente, sino en llenar el lugar que en el derecho le corresponde a una justicia que nunca está plenamente colmada. El derecho ideal pone en ejercicio valores y principios substanciales...» (2005:120).

Esto le conduce a Talavera a encontrar un marco de intersubjetividad, que puede ser reinterpretado en función de las diversas circunstancias históricas, pero nunca puede ser conculcado:

«Esto no significa que la libertad humana resulte aprisionada, sino que la intersubjetividad no puede ser regulada de cualquier modo (no todo el derecho vigente es aceptable), sino sólo a partir de aquellas exigencias antropológicas originarias, condición de posibilidad de una auténtica vida en común» (2005:120).

Tema que dejamos en el aire porque lo que nos interesa aquí es desembocar en algunas conclusiones sobre Antígona, un personaje que, cuando toma conciencia de su autonomía, se considera libre, y supera la condición tutelada de mujer y también a quienes le aconsejan ceder. Una acción heroica, a fin de cuentas. Una acción tomada a raíz de una decisión racional (deliberada, argumentada, meditada), que no sólo se queda en el desafío al poder establecido sino que se convierte, según Talavera, en paradigma de la “disidencia”, de la “desobediencia civil”.

Un término que, según Talavera, siguiendo a J. Rawls en su *Teoría de la justicia*, es un

«acto público, no violento, decidido en conciencia pero político, contrario a la ley pero realizado con el objeto de provocar un cambio en esa ley o en la política del gobierno. Actuando así se pretende mostrar el sentimiento de justicia mayoritariamente aceptado por la comunidad y declara, con opinión meditada y reflexiva, que los principios de cooperación social entre seres libres e iguales no se respetan en las condiciones actuales» (2007:127).

No obstante, lo fundamental es vislumbrar, cómo nos muestra Talavera, algunas características de Antígona que entraría en esta definición (2007:127-128). Recogemos a continuación, de forma sintética algunas de ellas.

a) Antígona delibera y conscientemente decide incumplir una norma de derecho positivo.

b) El comportamiento de Antígona no es un delito (desobediencia criminal) y su comportamiento no es el de una delincuente que viola ley de

forma encubierta, sino que lo hace abierta y públicamente, denunciando con ello su ilegalidad.

c) Normalmente la actitud de desobediencia civil se atribuye a un “colectivo”, a diferencia de la objeción de conciencia. Ciertamente, esta condición no se da en la decisión de Antígona, pero, en cierta manera, hay una vertiente colectiva porque, como dice Hemón a su padre, un grupo importante de la opinión pública estaría de acuerdo con lo que ella reivindica.

d) Si la desobediencia civil es esencialmente pacífica, no violenta, y apela a la conciencia dormida de la sociedad, Antígona es el prototipo de esta actitud.

e) Antígona no pretende impugnar globalmente las instituciones sino la modificación de una norma concreta. Y no lo hace para beneficio personal, sino para el conjunto de la sociedad. Es evidente que consigue que Creonte dé marcha atrás, lo que repercute en la ciudad de Tebas.

f) Antígona apela a “principios superiores” que constituyen el sentido de lo que una comunidad entiende como justicia.

g) Finalmente, Antígona asume plenamente la responsabilidad de su trasgresión pública y abierta a la Ley.

Visto así, efectivamente, Antígona encaja bien con el concepto de desobediencia civil, e, incluso, como señala Talavera, su figura recoge a las tres figuras clásicas de la resistencia: disidencia, objeción de conciencia y desobediencia civil.

A estos considerandos, Adela Cortina nos añade un argumento para explicar lo ya visto, al señalar que

«Antígona apela para justificar su conducta a unas leyes universales, no escritas, a unas leyes que ponen en cuestión las de la ciudad –Tebas– porque son superiores a las de cualquier ciudad. Y sintonizamos con Antígona porque es un precedente del universalismo, propio de estadios más maduros en el desarrollo de la conciencia moral» (2007:150).

Como desenlace diremos que en muchos casos debemos elegir la posición de Creonte (de igual modo que el derecho vigente frente a uno ideal), pero la de Antígona sigue manteniendo una grandeza moral superior (como el derecho ideal).

Las decisiones mayoritarias son legítimas pero no por ello justas. Lo mismo ocurre con las decisiones circunstanciales. Lo cual no es otra cosa que

admitir cierta prioridad de unos principios que van más allá de los procesos de deliberación, como la propia necesidad de deliberación, sin ir más lejos.

4.3.1.3.- Rivalidad entre valores

Una deliberación que conlleva un contenido político, en lo que Weber señala como la esencia trágica de toda acción, en particular de la acción política: «Uno de los hechos básicos de la historia [...] es la paradójica contradicción que se da con frecuencia, por no decir siempre, entre el resultado final de la acción política y el objetivo originario» (1983:135-6). De ahí surge uno de los aspectos de la dimensión trágica: la inevitabilidad de la elección en la incertidumbre.

Porque a pesar de lo visto, y de dar cuenta de la predilección moral de la posición de Antígona, la lucha, el conflicto sigue en pie. En la conciencia trágica se integra, pues, y sin salirnos de lo dicho hasta ahora, en la rivalidad entre valores. Así es, en la tragedia, metáfora de la vida humana, despunta la oposición entre bienes contrapuestos. Esa complejidad es la que aleja la tragedia de la poesía aristocrática –sobre todo de Homero y Píndaro–, que insiste más en la gloria del héroe, para aportar esa dialéctica que o afirmación de contrarios que vimos en Hegel. Los conflictos entre valores son percibidos dolorosamente y la confrontación no cesa de tener lugar.

Aunque Creonte acabara imponiendo su razón de Estado y Antígona fuera condenada, no es menos cierto que la tragedia narra el esfuerzo del gobernante por evitar la aplicación de la norma que él mismo ha dictado, y, lo que es aún más importante, que Antígona puede exponer sus argumentos.

El sentir trágico choca con la aspiración de armonía y con el consiguiente deseo de evitar el conflicto entre valores. Las decisiones, la cuestiones de orientación, tanto en el aspecto personal como el social, no pueden reducir a la presencia activa de valores y antivalores (vida y muerte, paz y violencia...), ya que la dificultad para elegir se calibra adecuadamente cuando se contempla a la luz de la lucha entre valores opuestos.

Pero este choque no significa la “indisolubilidad de los conflictos ético-políticos”, como alude Habermas (1991:66), o lo que señala Miranda en cuanto a que “la dinámica de la tragedia consiste en una perpetua puesta en cuestión que no se resuelve, ni moralmente ni dialécticamente, porque no comporta ninguna respuesta satisfactoria” (1998:174).

El principio dialógico que intuimos en la tragedia permite mantener la dualidad, pero siempre habrá que elegir, por las circunstancias, la posición de una de las partes. Incluso determinando que, como hemos ya demostrado, moralmente Antígona es superior, siempre habrá que elegir entre Antígona y Creonte, en las circunstancias concretas. Pero ello no significa que el pensamiento trágico nos catapulte la inseguridad, o simplemente el sentido de problematicidad de la vida, sino que al dejar que siempre se expongan dos posiciones, que debemos oír y decidir, siempre podemos decidir.

Debemos oír, sí, las razones de ambas partes, e, incluso, elegir una (según las circunstancias concretas puedo darle la razón, temporalmente claro, tanto a Antígona como a Creonte), o llegar a acuerdos parciales y provisionales, pero precisamos de una magnanimidad cívica, ciudadanos, o espectadores que, ante la tragedia, sean capaces de reconocer el status moral de las posiciones que se oponen, reconocer que la posición del adversario está basada en principios morales sobre los cuales uno puede razonablemente disentir. También habría que reconocer los méritos morales de la posición del adversario, y así poder minimizar el rechazo de la posición a la que se oponen y evitar conflictos innecesarios.

De ese modo Sófocles, con la creación de este conflicto, ya plantea un tipo de deliberación basado en un respeto mutuo que se apoya en la reciprocidad, y como tal, una virtud que debiera ser básica para el funcionamiento de una democracia. Sin embargo, he ahí nuestra conclusión, aunque haya un descuerdo permanente en determinadas visiones morales, no por ello debemos de dejar de buscar los mejores argumentos, aunque sean circunstanciales, y tampoco dejar de pensar sobre la superioridad moral de una de las posiciones, desde una perspectiva universalista (Antígona), aunque momentáneamente, pudiera ser, no le demos la razón, por motivos, repetimos, circunstanciales.

Un hecho, este último, que asevera que la tragedia representa, quizá, la primera y más extraordinaria condición del teatro, es decir, la que hace vivir en presente historias situadas en el pasado, y llegar a dicho presente con un conflicto cuya esencia está inacabada. Creonte y Antígona siempre tienen la misma posición cada uno, pero es en cada momento particular donde esa posición recobra vida, porque nos hace discurrir sobre una posición concreta, y nos hace decidir. O plantear una nueva lectura, como diría Gadamer.

En consecuencia, una tragedia como *Antígona* explora las contradicciones de la vida personal y social, y nos ayuda a redescubrir los pormenores de la

complejidad de las deliberaciones en una sociedad pluralista. Y, al mismo tiempo que se pregunta por la corrección, o conciliación de las mismas, nos hace buscar valores superiores y, de manera explícita o tácita, el perfeccionamiento de dicha sociedad.

4.3.2.- *Los Persas*, el rostro del otro

Hablábamos en su momento de que la victoria en la batalla de Salamina, de la que se inspira la obra *Los Persas* había significado algo así como una “moral alta” para los griegos, en especial para los atenienses. Ahora es momento de llegar a sus consecuencias como mito democrático.

Un buen paso para comprender esta posición nos lo da García Gual en un reciente trabajo donde aborda las claves la primera obra conocida de Esquilo. Para ello García Gual utiliza un acertado argumento al comparar una versión fílmica reciente titulada *Los 300*, y que narra a modo de cómic la segunda guerra médica, la denominada de las Termópilas, y el significado de la mencionada obra de Esquilo. Si bien es verdad que la obra de este trágico se refiere a otra batalla, como hemos señalado, la de Salamina³², el ejemplo sirve para nuestro objetivo.

Como dice García Gual, el cómic de hazañas bélicas, como en general la literatura destinada a un consumo popular, tiende a oponer a los buenos y a los malos con trazos muy gruesos, y ello conlleva una burda propaganda política. No obstante, según sus palabras, «deshumanizar y demonizar a imagen de los enemigos invitando a celebrar su destrucción total es algo muy frecuente en esos medios de propaganda destinada a un público extenso y nada crítico» (2007:81). De ahí que en el mencionado filme, los persas sean malvados, monstruosos, horribles en su aspecto, no individuos con nombres y rostro propio, sino una mera masa humana impulsada a latigazos a una masacre brutal.

³² La guerra entre los griegos y los persas dio lugar a cinco batallas importantísimas: Maratón (490 a.C.), en la que los atenienses derrotaron a los persas que habían llevado a cabo una incursión de saqueo por tierra en la Ática; Las Termópilas (480), donde 300 valerosos espartanos intentaron impedir la entrada en la Grecia Central de toda grandiosa fuerza invasora persa; Salamina (480), en la que se destacó la participación de los marinos atenienses y corintios en la confrontación naval más grande que se conoce en toda la historia antigua; Platea (479), en la que la infantería (los hoplitas) de Esparta desempeñaría un papel trascendental en la derrota de lo que quedaba de las fuerzas terrestres persas en suelo griego; y Mícale (479), donde un general espartano y otro ateniense obtuvieron la victoria final frente a las costas de Asia Menor, después de perseguir a la flota persa a través del Egeo.

Un visión muy distinta a la presentada por Esquilo en el Teatro Dionisos en 472 a. C. (es decir, tan sólo ocho años después de la victoria de Salamina). En vez de vituperar a los vencedores, los suyos, se hace eco de la voz de los vencidos. Tal es así que el argumento de la obra entraña una representación que elige el dolor de los vencidos como tema trágico y evoca la resonante victoria de los griegos a través de los lamentos y angustias de los vencidos. Es evidente que humanizando a los persas, llenándolos de sentimientos, el autor no hace sino valorar aún más la victoria.

Esquilo trata de razonar los motivos de la derrota, y no dejar todo a un simple emotivismo victorioso. En todo caso, con su obra nos embarga de emoción, por el sentir de los derrotados, dejando claro un motivo principal, la caída en la soberbia del rey Jerjes. Caída que su padre, Darío, quien aparece como espíritu en la obra, tal vez no hubiera sufrido. Hay, por tanto, cierta comprensión de la vivencia perdedora, que, para agudizarlo, utiliza a la madre de Jerjes como protagonista y receptora de las noticias del desastre. Ésta es una manera, sin duda, de singularizar al otro, no reducirlo al arquetipo ideológico, el que suelen intentar construir muchas sociedades para autosalvarse a sí mismas.

Este aspecto se puede ver desde otra perspectiva, la que subraya T. Holland al señalar que Esquilo exageraba la resonancia de la derrota de Jerjes para exaltar la lucha por la libertad y complacer a su público (2007:429-30). Sí, es cierto, pero el público tenía la oportunidad de ver el rostro de quienes han perdido, de ver expresados sus pensamientos y pesares. En todo caso, como dice García Gual, la obra de Esquilo respeta la noble figura de los derrotados, e invita a los espectadores a sentir compasión por todos esos guerreros que murieron en las aguas ensangrentadas de Salamina (2007:82). En realidad, Esquilo, logra un tono altamente poético a partir de una victoria miliar, a partir de la valentía y sabiduría de los griegos, pero en todo momento se trata de un treno, de un lamento dramático en el que queda en evidencia que la derrota es más trágica que el clamor de la victoria. Ese dolor afligido y no el orgullo de los vencedores es el eje del drama.

Otro argumento, a partir de lo destacado por Holland, es la predilección por la democracia que se percibe en esta obra. No en balde, los griegos, o en concreto los atenienses (lo espartanos desaparecerían en este planteamiento), vencieron luchado por su libertad y su sistema político; los otros fueron víctimas de la arrogancia de un déspota oriental. Por tanto, habría un segundo

plano de capital importancia, esto es, el elogio que lleva consigo la obra del valor y la inteligencia griega.

Esta victoria de la libertad y la razón sobre el servilismo representa, según E. Said, en su famosa obra *Orientalismo*, cuya preocupación intelectual consistió en combatir la forma de construir la realidad de Oriente por parte de los analistas occidentales, la invención de la idea de los bárbaros contrapuesta a la de los griegos. Los primeros lucharon por su libertad y los otros fueron víctimas de la insensatez de un déspota oriental. Dice Said sobre la obra de Esquilo:

«El trágico describe el sentimiento de desastre que invade a los persas [...] Lo que importa aquí es que Asia habla a través de la imaginación de Europa y gracias a ella, una Europa que, según se describe, ha vencido a ese “otro mundo hostil” de más allá de los mares que es Asia. Se le atribuyen a Asia sentimientos de vacío, de pérdida y de desastre, son el precio que ha de pagar por haber desafiado a Europa» (2002:89).

Un tema todavía latente, y muy latente, aunque amplificado en su escala. Precisamente, esta obra permite comprender los inicios de la consideración de la barbarie, pero también, en unos asuntos más actuales, criticar la reciente teoría Huntington sobre la “guerra de civilizaciones”, como hace María José Guerra, al subrayar que Said desvela las complicidades de este gran entramado intelectual y erudito que mira a Oriente con un objetivo totalizador y esencialista. Asimismo, sigue diciendo M. J. Guerra, nos relata cómo el orientalismo se fue forjando en la modernidad europea y cómo se reveló aliado del impacto colonial.

«Su principal crítica se dirige hacia sus fallos metodológicos y científicos, los cuales están inspirados por una antropología normativa etnocéntrica en la que el *hombre occidental* es la norma y el rasero, por el cual se mide a los demás seres humanos *orientales*, que por su *pasividad, fanatismo* y falta de racionalidad aparecen, en sus descripciones, deshumanizados» (2005:2).

De todos modos, lo que nos interesa aquí es destacar la mirada que provoca *Los Persas*, diferente a la señalada, ya que en esta obra se deja claro que, incluso los bárbaros que nos invaden, son humanos y pueden sufrir como seres humanos. Esquilo, con esta actitud, se contrapone, pues, al habitual maniqueísmo que trata de demonizar y deshumanizar a los contrarios, como ocurre en el señalado filme, donde los antiguos persas son presentados como una horda maligna e inhumana.

Por el contrario, como dice García Gual:

«al hacer de Jerjes un héroe trágico –con su *hýbris* y su debida catástrofe– Esquilo no denigra su nobleza patética, sino que lo muestra como una víctima de su loca ambición, que ha cansado la fatal derrota y la matanza de tantos miles de hombres y grandes nobles» (2007:82).

Siguiendo con el razonamiento anterior, es axiomático que, como decíamos en su momento, Esquilo trata de exponer la situación de moral alta que vivieron los atenienses al son de esta victoria. La obra lleva consigo también un sentimiento, digamos, nacionalista, pero referido ante todo a la defensa de una cultura política y de unos valores.

Porque, como subraya R. Lane Fox, «si los persas hubieran vencido en Grecia, la libertad de los griegos se habría visto coartada y, con ello, se habría frenado el progreso político, artístico, dramático y filosófico» (2007:149). El propio Heródoto, como nos recuerda Lane Fox, señala en más de una ocasión que la libertad fue la causa decisiva del triunfo griego. Tal vez por ello, sigue señalando este historiador, se vivió un ímpetu en los ciudadanos atenienses, incluidos los de clase humilde, ya que estaban dispuestos a participar y luchar por la libertad democrática que habían adquirido recientemente. Esta situación, aunque nos interesa sobremanera, no nos puede hacer olvidar que también la guerra surge por la amenaza que representa el imperio pesa y por el dominio de un territorio. A partir de esta conflagración, Atenas dominará el mar, lo cual no significa otra cosa que auge económico. Pero también, como ya asentamos, se habla de la reafirmación de la autoestima de los atenienses y una mayor confianza en su democracia. Es evidente que tras esta contienda se reforzó dicha democracia y que los máximos beneficiarios del poderío creciente fueron los propios atenienses. Cosa que no ocurre con los espartanos, ya que éstos sólo defendían el territorio y no la democracia.

He ahí el mito democrático lanzado por Esquilo, la mayor eficacia de un régimen democrático sobre otro tiránico, pero, a la vez, como demócratas, se debe comprender al otro, que tiene rostro, sentimientos y opciones políticas. Esquilo, defendiendo la democracia, se aleja de todo intento, de toda tentación de maniqueísmo que puede tener lugar también en dicho régimen.

A todo esto podíamos añadir que poner la historia a nuestro lado es relativamente fácil, se trata simplemente de minimizar y ocultar aquellos hechos que contradicen nuestra tesis y enfatizar aquellos que la confirman.

Esquilo, es verdad, al humanizar a los persas, llenándolos de sentimientos, no hace sino valorar aún más la victoria de los griegos. Es su particular canto a su querida patria. Pero no es una tragedia sobre dioses y sus cábalas sino sobre simples y mortales humanos; sobre sus angustias, tristezas y lamentos por una guerra perdida y por sus soldados muertos; todos ellos con nombre y apellidos que es cuando los muertos duelen más.

Esquilo rompe el concepto establecido de enemigo, que reduce su identidad humana a pura abstracción, a entidad despersonalizada cuya aniquilación es signo de nuestra victoria. Sí, resalta al mundo griego pero no fanatiza la contienda, no acude a ardores emocionales para ello, sino a dar razones de la eficacia del régimen ateniense, donde la persona humana se funda en su intelecto y libertad. Ésta es la característica diferencial del griego del bárbaro: persas, egipcios, y otros pueblos que viven bajo el dominio de dinastías autocráticas y poderes imperiales. Para el griego son bárbaros pues él se considera libre, ya que participaba del gobierno de su *pólis* y se pertenece a sí mismo. En contraste, según podemos entresacar de la obra de Esquilo, el persa no decide sino que obedece mientras que el griego construye su cultura y su ciudad.

Para el ateniense, el autogobierno mediante la disciplina, la responsabilidad personal, la participación en la vida de la *pólis* eran vivencias que constituían una exigencia vital. Eso es lo que defienden los griegos frente a los persas. Esquilo defiende a una de las partes, pero intentando comprender a la otra. Elige un sistema de valores que todos debieran de respetar, incluso los persas, si acaban algún día con la tiranía, con la *hýbris* de gobernantes como Jerjes. Por ello dice el Mensajero: «Tan graves órdenes Jerjes dictó por haberse dejado llevar de su corazón confiado en exceso, pues no sabía el porvenir que le iba a llegar de los dioses» (v. 370). Añade el coro: «Jerjes todo lo organizó de modo insensato...» (v. 550).

Por tanto la obra habla de gobernantes concretos, porque otra cosa es Darío, ya lo hemos dicho, el padre de Jerjes, de quien Esquilo percibe otro estilo, otro modo de entender el gobierno más parecido al griego. Por algo expone el coro lo siguiente: «¡Rey, antiguo rey, ea llégate! ¡Ven hasta el punto más alto de la tumba! ¡Alza la sandalia azafranada de tu regio pie y haz que brille el botón de tu tiara! ¡Ven, Darío, tú, que, como padre, nunca hiciste daño!» (v.660). Y, por otro lado, dice la Sombra: «No hubo ni un dios que le fuera hostil, porque era prudente por naturaleza» (v. 770).

Porque, nos podría dar a entender la obra, dentro de cada civilización, por buscar términos de gran actualidad, hay dos culturas: la del enfrentamiento y la del entendimiento (con Darío hubiera habido entendimiento, porque las cualidades que atribuye el coro a la vida del pueblo persa, bajo su dirección, cuadran mejor con los ideales de la primera democracia ateniense). En ese sentido, Esquilo será crítico después hacia los desvíos que vivirá su ciudad, cuando inicie sus guerras expansivas y coloniales. Pues, según Esquilo, la razón tendría perdida la batalla si no hubiera otra medida que la de la fuerza

En esta situación, la identidad de un pueblo no se basa, para Esquilo, según nuestro parecer, en la victoria guerrera pura y dura, sino en la consistencia, como hemos dicho, de unos valores. La identidad ateniense, desde la mirada esquiléa, no es imperialista sino racional. Tampoco religiosa, ya que los persas no son infieles, tan sólo viven en un régimen injusto que les causa desgracias.

En consecuencia, parece querer decir Esquilo que los griegos se saben pertenecientes a una ciudad, a una comunidad política, de ahí que vemos símiles son ideas modernas lanzadas por los llamados comunitaristas, pero también con los liberales, ya que el trágico está diciendo, por un lado, que su ciudad es justa, y no sólo eso, ya que es desde dicha justicia donde encuentra una mayor eficacia con respecto a otros pueblos que no lo son. Y por tanto una justicia que debiera de ser imitada de forma universal. Una justicia que por ello no es etnocentrista aunque provenga de un lugar, de una cultura. He ahí la fuerza de este mito democrático, ya, en parte, señalado por el Mensajero, porque cuando este personaje narra la batalla, lo hace desde el asombro del modo de luchar de los griegos porque, según parece, se sienten vinculados a un ideal, a su democracia igualitaria, o una “identidad moral”, como diríamos desde un lenguaje contemporáneo³³, y que no consiste en otra cosa que compartir un una forma de orientar la política: «Podía oírse un clamor: “Adelante, hijos de los griegos, liberad la patria. Liberad a vuestros hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos...”» (v. 405).

³³ En concreto esta expresión pertenece a Charles Taylor.

4.3.3.- *Las Troyanas*, la voz de las víctimas

El himno de la Falange española tiene dos versos que dicen: «Volverán banderas victoriosas / al paso alegre de la paz». También hay otros himnos emblemáticos que parten desde otras visiones, como La Marsellesa o la Internacional, que invitan a la construcción de paraísos fraternales tras la aniquilación del enemigo. Nos imaginamos que si estas culturas, llamémosles de la guerra, han surgido en un mundo moderno, en la época clásica estarían a la orden del día. A la orden de la consideración de la victoria como un valor superior al de la paz.

Pero, al mismo tiempo, esta cultura suele ir acompañada de la necesidad de esconder los horrores de la guerra. Donald Rumssfeld, el exSecretario de Estado de los E.E.U.U. habló claro en la primera rueda de prensa tras el inicio de la Guerra de Iraq: «Estamos en guerra y, como ustedes comprenderán, vamos a mentir». Una frase que bien pudiera decir un político griego y de todas las épocas

Sin embargo, en una sociedad como la griega, donde la guerra estaba a la orden del día, uno de sus ciudadanos, Eurípides, escribe *Las Troyanas*, donde nos presenta a la ciudad de Troya, la del enemigo, después del asedio. Ha sido invadida y saqueada; los hombres, muertos; las mujeres, hechas prisioneras, aguardan el sorteo que decidirá con quién de los griegos habrán de ir como esclavas.

No hay mentiras. Sólo aparece la crueldad de la victoria. Esta tragedia nos remite al destino –decidido y razonado por los vencedores– de la mujer en las guerras. Y, en última instancia, el autor nos muestra la barbarie de sus compatriotas, postura que supone una autocrítica difícil, todavía, de imaginar en muchas situaciones de hoy en día.

Observamos, por tanto, un gran paso adelante en la conformación de un mito democrático. Esto queda esclarecido si comparamos a Eurípides con Homero, ya que lo que en éste significa exaltación de la guerra, en el trágico es la crueldad de la victoria. Una crueldad que tiene una, digamos, ceremonia que se repite en todos los triunfos guerreros. Muertos los guerreros troyanos, queda el trabajo de reducir a la esclavitud a las mujeres y niños. También el de eliminar posibles rebrotes de pasado. El objetivo es, frecuentemente, eliminar

tajantemente cualquier consideración del vencido como alguien semejante al victorioso. Algo que Eurípides muestra con maestría en la escena del asesinato del hijo de Andrómaca, que también lo es de Héctor, para que no rebroten raíces de venganza.

El autor nos presenta a una Andrómaca por la que cualquier ciudadano del bando vencedor puede sentir compasión. Incluso mayor seducción que los personajes que representan a los triunfadores. Eurípides le da, además, al personaje una actitud muy digna ante el padecimiento que le ha tocado vivir: «Afirmo que no haber nacido es igual a morir y que es mejor morir de una vez que vivir miserablemente, pues no se percibe dolor por mal alguno» (v. 635).

Andrómaca da nombre y cuerpo a una víctima inocente de tantas, como señala Hécuba, la protagonista de la obra:

«¿Qué teméis de este niño para ejecutar una muerte tan incomprensible? ¿Acaso que volviera a poner en pie a Troya caída? Nada erais entonces, si, cuando Héctor y otros mil tenían éxito en el combate, nos veíamos perdidos y en cambio, ahora que la ciudad ha sido tomada y destruidos los frigios, tenéis miedo de un niño tan pequeño. No alabo el miedo de quien teme sin reflexionar» (vv. 1160-1165).

Pero sí que reflexionan los vencedores, toman sus cuidados de dejar claro quién ha vencido.

De cualquier manera, aun considerando esta actitud, Eurípides no pierde la ocasión de mostrar una realidad doble. Porque, como dice ese personaje tan peculiar y simbólico llamado Casandra, también los griegos, los vencedores, son perdedores de la guerra. En el pasado, durante la guerra, porque sufrieron mucho más que los troyanos, al estar lejos de su patria; en el futuro, porque les aguardan calamidades, incluso regresado como vencedores. Casandra ya intuye el recibimiento de Agamenón a su regreso a casa, entrevé que sólo encontrará una familia rota por su ausencia en la guerra. Por ello dice en otro momento: «Y es que en verdad, el hombre prudente debe evitar la guerra» (v. 440).

El tema principal de la obra es el sufrimiento humano producido por la guerra; no la de Troya –aunque la obra tenga este marco–, sino la guerra en general. Sufrimiento que alcanza tanto a vencedores como vencidos. De ahí que se perciba en Eurípides ese grado de universalismo que ya hemos descubierto en *Los Persas*. Sirva de ejemplo lo que el coro le responde a Helena:

«Insensatos vosotros que aspiráis a la gloria en el combate, y que, por medio de la lanza y el venablo belicoso, creéis poner fin, en vuestra ignorancia, a la fatiga de los mortales. Pues si el único juez es la efusión de sangre, jamás terminará la discordia entre las ciudades de los hombres. Así es como tantos obtuvieron su sepultura en la tierra de Príamo, cuando hubieran podido las palabras arreglar tu querrela, oh Helena» (v. 1155).

Respecto a los personajes, son lo que se espera de ellos como símbolos de la humanidad sufriente. No se espera que reaccionen ante los golpes que les vienen encima; son simplemente víctimas. Como manifiesta Di Benedetto (1971), Eurípides da vida a una conciencia doliente en su insistencia de los desastres de la guerra, causados por las pasiones individuales, y en un ansia de evasión lírica, con un cierto desengaño y desesperanza en lo político. A fin de cuentas, *Las Troyanas* da presencia, nombre y apellidos, a los que suelen ser voces acalladas, pequeños estorbos barridos o reinterpretados por la doctrina pública impuesta por los vencedores.

Más allá de esta evidencia, hay otro mensaje añadido, por lo que decíamos al principio, que se encarna en la obra: la paz y la seguridad de cualquier país, región, sólo puede lograrse mediante políticas concertadas que aseguren el diálogo, la participación, la satisfacción de las necesidades básicas de las poblaciones, el desarme global y la justicia social; jamás podrá lograrse con un enfoque exclusivamente militar.

Existe, por tanto, en la obra un discurso frente a las mentiras que señalábamos antes, las que se hacen patentes en cualquier declaración de guerra, contra esa grosería moral de muchos demagógicos discursos políticos que se basan en la necesidad de hacer de la victoria el bien supremo. En todo caso, Eurípides nos coloca ante una disyuntiva fundamental: admitir que la historia humana es una sucesión de ciclos condenados a repetirse; o interpretar la historia de las sociedades como un hecho dinámico, en el que interviene la reflexión humana, capaz de discernir aquellos conflictos que podrían evitarse o corregirse; lo cual es, al mismo tiempo que un ejercicio ético, un ejercicio de la inteligencia.

Frente a los ideales de la supervivencia que convocan a la muerte, existiría la búsqueda de los caminos reales a través de la convivencia. He ahí el mito democrático frente a un concepto de paz a través de la victoria. O, en todo caso, el que un escritor griego dramatizara el dolor de las víctimas –dándoles el papel de protagonistas– es uno de los muchos ejemplos que honran aquella cultura.

4.3.4.- *La Orestíada*: contra la Ley del Tali3n

Si paz y victoria, como hemos visto, son conceptos que no debieran asociarse, lo mismo ocurre con los de justicia y venganza. Precisamente, el coro, esto es, la opini3n p3blica, pide, en un momento de *Las Co3foras*, la segunda obra de la trilogía de Esquilo *La Orestíada*, que los que han matado tengan su merecido y que acudan sobre ellos bien un dios o un mortal, cualquiera que «dé muerte por muerte», que devuelva mal por mal al enemigo. Y no lo dice por mala fe, sino, tal vez, por costumbre.

Dentro de la obra, estas palabras, estas ideas se precisan para llegar al mensaje que quiere lanzar el autor. No en balde, lo que pretende Esquilo a lo largo de esta trilogía es presentarnos, dialécticamente, la dinámica de la venganza enraizada en la sociedad tribal, y su superaci3n mediante la justicia garantizada en el plano divino y, sobre todo, por una nueva estructura social basada en el Derecho y los tribunales. En el plano divino, como veremos más adelante, se plantea la superaci3n de la oposici3n entre las Erinis, divinidades arcaicas protectoras de la sociedad tribal, y Atenea, una divinidad que aparece como protectora y auspiciadora de la nueva sociedad basada en la justicia.

En la obra hay una intenci3n claramente moral, que, finalmente, desemboca en el ámbito político: la necesidad de que Orestes, el matricida, sea juzgado por un tribunal y se dé fin a la cadena de crímenes. Pero, para llegar a ello, antes, el autor ha presentado una fase transitoria en la lucha por el establecimiento de la justicia. De ahí que esta obra esté transmitida por un sentimiento ético-religioso que se refleja en la misma estructura de la trilogía: la muerte de Agamen3n, la muerte de Clitemnestra, el juicio de Orestes y su absoluci3n para poner fin a la interminable Ley del Tali3n.

Ya en la primera de las piezas de la trilogía, *Agamen3n*, se perfila el señalado tema de la justicia. La idea esencial de esta obra tiene que ver con el hecho de que el premio divino no tiene por qué estar relacionado con el triunfador, como ocurría en el mundo arcaico, del mismo modo que el castigo de los dioses (idea religiosa de justicia e injusticia) sí recae en la impiedad o injusticia. Esto tiene que ver con su crítica al pensamiento agonal arcaico, en cuanto a que en sus obras la acci3n del noble no converge necesariamente en el éxito o el honor, sino que puede desembocar en la *hýbris* que puede acarrearle la ruina. Agamen3n llega como un triunfador, pero al mismo tiempo como cruel destructor de Troya.

Esta impiedad o injusticia se efectúa, asimismo, cuando Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia; o cuando Clitemnestra asesina al mismo Agamenón, su marido; o tiempos atrás, cuando Paris, abusando de la hospitalidad, rapta (con su consentimiento) a Helena. También puede considerarse impiedad la victoria sobre Troya, ya que ha provocado brutalidades a causa de los excesos cometidos, simbolizados por Casandra, quien llega con Agamenón como esclava.

Desde la primera respiración de la obra, el coro se estremece mirando hacia el horizonte e intuyendo que Agamenón y Menelao han devorado una liebre preñada, han atentado contra la vida. La victoria sobre Troya está muy lejos del glorioso triunfo de *La Ilíada* de Homero. Agamenón no llega a festejar el feliz regreso al hogar como vencedor. Allí, no sólo reaparece el señalado sacrificio de su hija, que será una de las excusas que pone Clitemnestra para su asesinato, sino también, ha perdido su sitio, sustituido por Egisto, el amante de su esposa.

Agamenón regresa, pues, no para experimentar la gloria, como pudiera parecer, sino para morir de manos de su esposa. Ni siquiera el coro oculta su desaprobación de la expedición que Agamenón se vio envuelto y de la que regresa vencedor. Aún así, a pesar de ir descubriendo estos menesteres, este personaje sigue tan ciego en su *hýbris* que se jacta del saqueo de Troya.

Vemos, por tanto, que Esquilo traza un personaje trágico que altera, clara y abiertamente, los ideales agonales provenientes de los tiempos de Homero. Lo que allí era gloria, honor, fama, saqueos y riquezas, aquí es impiedad o injusticia castigada. Aunque, finalmente, lo que se castiga es la falta de *sophrosýne*, de medida, el autocontrol. Agamenón sacrificó a su hija por su ambición, por ello su esposa, Clitemnestra, y el pueblo están contra él. Pero mientras que la primera llega al crimen, el pueblo no. El coro, como portavoz de dicho pueblo, tiene claro que la justicia consiste en el respeto a la autoridad representada por la nobleza, incluso viendo que ésta puede comportarse de forma no adecuada. Por ello, a pesar de la señalada desaprobación, tampoco será partícipe del desquite de Clitemnestra.

Si el sentido de la justicia es volver a restablecer el orden roto por la *hýbris*, con la actitud de Clitemnestra, al tomarse la justicia por su mano, éste sigue roto. Esta circunstancia nos da muestras de la idea de concordia y conciliación de intereses contrapuestos que presuponen las obras de Esquilo, como ya apuntamos en su momento. Por ello, en la siguiente obra, *Las Coéforas*, el coro,

siguiendo la tradición, reclama, como decíamos, la afrenta con otra afrenta, muerte con muerte (ya no es sólo la nobleza la partícipe en los destinos de la nación, sino todo un pueblo que participa políticamente).

Y así ocurre: Orestes, obedeciendo un mandato de Apolo, quita la vida a su madre para vengar el asesinato de su Padre. También viola el orden de las leyes eternas, cubriéndose de ignominia.

En la tercera obra, *Las Euménides*, Orestes es perseguido por las Erinis, deidades vengadoras. Su única salida se encuentra en Atenas, donde solicita a la diosa Palas Atenea que le proteja de dichas deidades. Atenea forma, entonces, un tribunal con los hombres más justos de la ciudad. Tras el empate, como ya se apuntó en la Introducción, a que llega dicho tribunal en su sentencia, la diosa da su voto definitivo, el de calidad, a favor de Orestes, para así frenar la escalada de venganzas y asesinatos.

Desde esa trama, Esquilo nos revela el destino siniestro de los hombres al equivocarse en la afirmación de la verdadera Justicia. Agamenón cree estar en su derecho como vencedor de Troya, pero en realidad es responsable de la muerte de Ifigenia y de las injusticias cometidas por los griegos en el saqueo de Troya; Clitemnestra no da el brazo a torcer y pone en su defensa que ha actuado como vengadora de su hija sacrificada, pero, pocos pueden dudar, que también desea continuar su vida de adulterio con Egisto, quien, por cierto, asimismo tiene sus razones, ya que él piensa que ha contribuido, con la ausencia del rey, a que haya paz en la ciudad. Por su parte, tanto Orestes como Electra aparecen como vengadores de su padre (no sólo por mandato divino, sino también, como dice en un momento Odiseo, por el inmenso dolor que le supone la muerte de su padre), pero tomando la justicia por su mano.

Tomando estos precedentes, el mensaje final es bien claro: cada uno, al acometer la enunciación su propio derecho, no puede quebrantar el derecho ajeno.

Si la venganza del crimen es un mandato inexorable, y a cada golpe debe responder otro golpe, no cesará nunca este proceso de castigos y muertes y nunca podrá establecerse la paz en las ciudades. Para ello es preciso, cree Atenea, cree Esquilo, que se derogue la venganza de la sangre y se establezcan en su lugar unos principios punitivos que, con la protección del Estado, garanticen la armonía entre los ciudadanos.

De acuerdo con sus profundos sentimientos religiosos, Esquilo ha querido que la lucha por las normas establecidas tuviera lugar del mismo modo entre

los dioses. No debemos olvidar que en todo este proceso, también Atenea, símbolo en este caso de la Razón, para propulsar unas condiciones racionales mínimas de la convivencia civilizada, se ha enfrentado a otros dioses, como Apolo, quien ha guiado, protegido y purificado en su santuario a Orestes. Y esto es una cuestión de gran importancia, porque rompe con la obediencia a los oráculos de Apolo, que a su vez fueron ordenados por el gran plan de Zeus. Atenea, pues, se pone de parte de los hombres frente al pasado en que éstos eran meros instrumentos de los dioses, y abre el camino para que futuras generaciones den un paso adelante en el arte de vivir mejor. Un paso crucial para el futuro, de ahí la constitución de un tribunal que permanezca para siempre, que sea trascendente, “justo, insobornable, augusto, protector del país y siempre en vela por los que duermen” (v. 705)

A la vez se ha juzgado a las Erinis, vengadoras de los delitos familiares que provienen de un mundo ancestral, quienes, tras el perdón del reo, se convierten en las Euménides, en deidades protectoras. No sin antes sentir indignación al verse despojadas de sus atributos (a fin de cuentas, ellas son representantes de un derecho antiguo que pretendía oponerse a la aplicación de uno nuevo) y hasta llegan a proponer vengarse de los atenienses, amenazándoles con una plaga de esterilidad y muerte. En realidad lo que quieren decir es que la absolución de un criminal confeso, Orestes, puede ser un mal ejemplo, y abrir la vía de la impunidad de los crímenes. Pero la persuasión (los razonamientos) de Atenea las hace ceder, poniéndose finalmente a favor de la concordia civil. La conciliación entre las fuerzas en conflicto significa claramente un aprendizaje, una *paidéia*: sin *dike* no es posible la existencia humana. Por ello el coro, que también comprende el mensaje –Esquilo cree en la persuasión de la razón–, acaba diciendo: «La justicia facilita a aprender a quienes han sufrido» (v. 250).

Este resultado significa, pues, un desarrollo de lo primitivo a lo civilizado, de lo sacro a lo racional, de la concepción gentilicia a lo propiamente político. Solo así será posible la felicidad ciudadana, el orden y la paz. Un paso, en definitiva, que sirve de la matriz de lo que nuestros días denominamos Estado de derecho, es decir, no sólo el establecimiento de una ley que determine lo lícito de lo ilícito, sino también la instauración de un poder judicial del Estado en sustitución de la venganza privada, la que sólo puede acarrear una sucesión infinita de delitos.

Hoy nos puede parecer ya algo antiguo la necesidad de esta ruptura con la Ley del Tali3n, pero, ¿alguien se atrevería a asegurar que la petici3n hecha por Esquilo, hace 2500 ańos, es norma aceptada unánimemente por las sociedades contemporáneas? ¿En cuántos corazones y mentes persiste todavía, y no sólo en el Estado de Tejas, el sentimiento de que constituye un deshonor no devolver con la muerte o el dańo de los enemigos la muerte o el dańo que ellos causaron a los nuestros?

En efecto, hoy podemos seńalar que, generalmente, en el mundo occidental, casi la totalidad de los ciudadanos agredidos se remiten a los tribunales de justicia, pero, este sentimiento sigue rebrotando en la relaci3n de los pueblos, en ese choque de civilizaciones que parece querer imponerse en la actualidad, y que, vistos de forma falseada, sólo reabren la conciencia del deber de devolverle al adversario los dańos y horrores que éste caus3 en nuestro campo. Pues la historia no ha hecho sino seguir aplicando la Ley del Tali3n, sustituidos los personajes de la tragedia por pueblos enteros cuyos gobernantes han invocado crímenes del pasado para ordenar nuevos crímenes con los que, supuestamente, restablecer el equilibrio en la balanza de la justicia.

Esquilo, en este sentido, es un visionario de un bien com3n, que si entonces era el de la ciudad de Atenas, hoy no puede ser otro que el de todas las ciudades, y la necesidad de tribunales internacionales.

Por ello, todavía cabe una pregunta ante el nuevo paisaje pintado en *La Orestíada*: ¿Esquilo, con la construcci3n formal del ya mentado tribunal, no proponía también un cambio radical en el pensamiento colectivo en la concepci3n de la justicia?

Otro trágico, Eurípides, como ya apuntamos, sigui3 indagando y escarbando en este tema. Su paso, dentro de sus características que ya vimos, consistirá en determinar claramente que las Erinis más que perseguir a Orestes, están dentro de él. Son sus remordimientos. Así, el problema adquiere otra perspectiva. Porque si bien el tribunal ha dado su veredicto favorable a Orestes (con el voto racional de Atenea, no lo olvidemos), no todas las Erinis acatan el dictamen, como ocurría en Esquilo, ya que algunas no lo aceptan. Se ha formalizado, sí, la Justicia (con mayúsculas), pero el interior de Orestes, del hombre, no ha hecho toda la mella necesaria.

Y el caso es que el dilema sigue planteado en Eurípides, como bien queda en evidencia en el siguiente parlamento de Tindáreo, padre de Clitemnestra, quien al no advertir ya el determinismo de los dioses, reprocha a Orestes:

«Una vez que Agamenón exhaló su vida herido por mi hija en la cabeza, la acción de lo más abominable –que no aprobaré jamás–, él habría debido entablar un proceso criminal, prosiguiendo una acción legal legítima, y expulsar de palacio a su madre. Habría mostrado su prudencia en la desgracia, se habría amparado en la ley y habría sido piadoso. Ahora, en cambio, ha incurrido en la misma fatalidad que su madre. Pues, aunque justamente la consideró perversa, él se ha hecho más perverso al matarla [...] ¿Hasta dónde va a llegar el final de los males?» (vv. 495-510).

Eurípides, ciertamente, sigue definiendo la ley, como antídoto al instinto bestial y sanguinario que destruye de continuo el país y las ciudades, sin embargo, sigue precisando que sea el hombre quien interiorice dicha ley y no provenga de una diosa por muy racional que ésta sea. De lo contrario ese tribunal no será eterno, como quería Atenea, ya que, para su pervivencia, para su permanencia, requiere unas condiciones no sólo racionales. Eurípides planteará, por tanto, un problema latente que no termina de perfilar Esquilo: es la persona, su conciencia interior, la que debe de estar convencida de que algo le obligue moralmente.

Eurípides, pues, estaría pidiendo el paso de la moral pensada a la moral vivida.

4.3.5.- *Medea: la pasión y la sensatez*

La separación de Jasón para contraer matrimonio con Glauce, hija de Creonte y princesa de Corinto, desata la furia de Medea al sentirse abandonada junto con los hijos de ambos. Esta trama ha sido fundamental para el desarrollo del tema de la pasión y del *thymós*³⁴, ese obrar impulsivo tan del ser humano y que tantas veces se ha relacionado con el otro lado de la razón. Pero esto, ¿es tan cierto como pueda parecerlo a primera vista?

Siguiendo los planteamientos de E. Bieda (2006) demostraremos que esta aparente evidencia es sólo eso, aparente. Porque, según veremos, el arrebatado, el temple iracundo no implica la exclusión de cierta reflexión racional paralela.

Comencemos, pues, por el carácter de Medea. A menudo, a lo largo de la obra, Eurípides nos va presentando al personaje unido a una forma de ser, un *carácter* pasional, de naturaleza salvaje y presumiblemente carente de límites. Y

³⁴ Probablemente la mejor traducción de *thymós* sea “impulso”, siempre y cuando se tenga en cuenta su trasfondo pasional y arrebatado. También hay quien traduce esta palabra como “corazón”, y más concretamente, J. M. Pabón, en su traducción de *La Odisea* (Gredos, 2000), lo hace como “mente”.

eso que vemos a Medea viviendo una situación de desgarramiento por el abandono sufrido por Jasón. De ahí que surjan dudas sobre este carácter. Pero, como no tenemos más datos, no hay más remedio que hacer caso a la Nodriz, un personaje que se convierte en prototipo de mesura, muy contrapuesto por tanto a la protagonista. Pues bien, la Nodriz persuade ya desde el principio a los hijos de que se cuiden del “carácter salvaje y de la naturaleza abominable de su mente despiadada” (vv. 102-104).

Según esta percepción, estamos ante una mujer que «no apaciguará su cólera [...] antes de lanzarse sobre alguien» (vv. 93-94). Ahora bien, ¿implica esa forma de ser que, de alguna manera, no pueden evitarse los actos que comete dicha heroína? ¿Su carácter está condenado a un final trágico como Edipo?

Una situación que queda bien planteada en una pregunta de Bieda: «¿Medea asesina a Glauce y hasta sus propios hijos y consume su venganza del mismo modo que un triángulo tiene tres ángulos?» (2006:86)

De ningún modo. El hecho de que el carácter se manifieste en las acciones no implicará, como veremos, la ausencia de cierta mediación racional. Y ello ocurre al mismo tiempo en que vemos clara que Medea se venga de la peor manera. Una prueba de esto es que, en un principio, la opción por el infanticidio no aparece en sus pensamientos vengativos. Esta opción se alentará en el conocido *agón* que tiene entre los padres, momento en que la furia de Medea deja el aire iracundo y comienza a explorar nuevos límites, más estratégicos.

Lo dicho nos obliga, junto a la reflexión de Bieda, a analizar el plan urdido por Medea, fijándonos en un aspecto poco estudiado, lo premeditado del mismo, en el que cabe incluso la ponderación de distintas alternativas; cosa que, como podremos observar, dificultará la posibilidad de exonerar sin más a la nieta de Helios por sus crímenes.

Los actos de Medea, aunque nacidos de un afán de venganza, unidos si queremos a su carácter, sólo logran consumar a partir de una argucia bien planeada. En ese trascurso, como hemos dicho, Medea programa incluso un acto teatral, para disimular su furia y poder conseguir sus objetivos. Por ello llega a decir en un momento: «¿Crees, en efecto, que yo adularía a éste si no fuera por sacar provecho en algo o por artificio?» (v. 364).

En esta última frase queda bien dibujada y definida Medea, decidida a llevar a cabo su plan, se vuelve una *technites*, es decir, una “maquinadora”, “artesana”, “artífice” del proyecto que tiene como meta la aniquilación de sus

enemigos. En el verso 407 Medea, hablándose a sí misma, afirma «pero tú posees conocimiento, lo cual le permitirá caracterizar inmediatamente a las mujeres como las más sabias artífices de todos los males».

Si hacemos caso a Aristóteles, Medea practicaría, en cierta medida, un tipo de arte, que, como señala en su *Ética a Nicómano*, es «un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera» (1140a). De ahí que a los planes volitivos de Medea, haya que añadirles la (pre)meditación como elemento constitutivo.

Así, tendremos que unir al carácter iracundo, pasional e impulsivo de Medea, con unos planes urdidos reflexiva y deliberadamente.

Según Bieda, esta disyuntiva no es exclusiva. Porque, como él mismo dice, «obrar de manera impulsiva no implica la ausencia de cierto nivel de reflexión». Porque, uno de los temas centrales de *Medea* es «la *tensión*: entre el amor y el odio (tanto en el vínculo Medea-Jasón como Medea-hijos), entre la esposa y la asesina, pero también entre la razón y la pasión. Dos instancias que se influyen y alimenta mutuamente» (2006:90).

En esta última afirmación habría que matizar a Bieda ya que, en todo momento nos está hablando de la razón en su totalidad, sino de lo que se denomina razón estratégica o instrumental. A partir de ahí ya conviene seguir con sus razonamientos y así ser conscientes de que la relación entre *thimós* y *bouleúmata* (plan urdido deliberadamente) aparece unidos, ya que el primero logra su cometido merced a planes urdidos deliberadamente, mientras que dichos planes sólo son llevados a cabo bajo la égida de las pasiones.

Medea cambia sus planes, y propone el asesinato de sus hijos, además del de Creonte, Glauce y Jasón, para poder lograr mayor sufrimiento en este último. Y así verá cumplido su objetivo en toda su extensión, esto es, vivir por siempre, desde su carroza tirada por un dragón, en el corazón de Jasón, como asesina de su última esposa, pero, sobre todo, como asesina de sus hijos.

Entre los versos 1040-1080 tendrá lugar uno de los más gráciles debates internos de la tragedia griega donde la pasión y la razón (instrumental), pugnan por imponer su consejo. Medea se debate, internamente, sobre los *pros* y los *contras* de sus actos. Será también este pasaje el que, al tiempo que hace convivir los mandatos del impulso pasional y los de la razón, establece una precisa relación entre ambos. Un parlamento que termina con el siguiente y aclaratorio párrafo: «Comprendo, por cierto, de qué clase son los males que voy a realizar,

pero mi impulso (*thymós*) –responsable de los mayores males para los mortales– es más poderoso que mis deliberaciones (*bouleúmata*)» (v. 1075).

Medea, por tanto, conoce, sabe, comprende lo que realizará y es consciente de la magnitud que significa el filicidio. A este respecto es interesante adentrarse en las deliberaciones de B. Snell, para quien Medea representa una etapa crucial en el desarrollo de la idea de un “yo” autoconsciente: «tan “autoconsciente” se había vuelto la persona que el debate interno es posible: aquí, por primera vez, el ser humano está tan vuelto sobre sí que los únicos motivos que conoce para su acción son su pasión y su reflexión» (1964:56).

Penetrando más en las ideas de Snell, descubriremos que su distinción entre pasión y reflexión proviene de lectura kantiana, por la cual tildará a la razón como única capacidad éticamente relevante. De ahí que para él lo resuelto racionalmente es evaluable desde el juicio moral, mientras los deseos y pasiones son a-morales (ni siquiera inmorales).

Desde esta perspectiva podríamos decir que Eurípides continúa la línea sofística, según la cual las acciones pasionales son actos involuntarios y si ellas mandan, nada puede hacer el agente para contrarrestarlo. En cierta manera, en este contexto se sigue hablando del aspecto a-moral de dichas pasiones. Y, ciertamente, como queda en evidencia en el personaje de Medea, la pasión se “padece”, y es capaz de rebelarse a los mandatos de la razón, pero si propulsan actos inmorales no es tan fácil dejar a dicha pasión fuera del ámbito moral.

Manifiestamente, hay en esta obra un contenido que rompe con la tradición griega. No obstante, Eurípides estaría mostrando que ya no se vive en aquel mundo en el que los *daímones* penetran los cuerpos y las almas desde fuera para dominarlos, ahora «son nuestras propias pasiones las que por momentos nos gobiernan, aunque no divorciadas de la razón» (2006:93). O dicho en otras palabras, las de Dodds: «Eurípides nos muestra a hombres y mujeres afrontando el desnudo problema del mal, no ya como algo ajeno que asalta su razón desde fuera, sino como parte de su propio ser» (2006:177).

Volviendo a Bieda, los ecos presocráticos resuenan en estas ideas: «el carácter (*éthos*) es un *daímon* para el hombre» (Heráclito), o «el alma es la residencia del *daímon*» (Demócrito). En consecuencia, «los dos polos del enfrentamiento trágico no son ya la divinidad y el hombre sino la pasión y la razón en el interior del ser humano» (2006:94).

Siguiendo esta línea podemos romper con la idea de amoralidad de las pasiones, ya que éstas también poseen un grado de responsabilidad, también

forman parte del repertorio humano y, por ello, implican compromiso, más aún cuando, como sucede en el caso de Medea, el agente *sabe* lo que hace.

Es cierto que, como dice H. D. F. Kitto,

«ella es trágica porque sus pasiones son más fuertes que su razón [...]; el hecho de que ella misma sufra es una parte importante y sin duda necesaria del drama, pero no es el objetivo de la tragedia, el cual es el que el *thymós* puede ser más fuerte que los *bouleúmata*...» (1966:195).

Nietzsche aduciría ante esto, como hace en *El ocaso de los ídolos*, que «extirpar las pasiones de raíz equivale a extirpar la vida de raíz» (1975:41). Claro que se refería a una moral antinatural que quiere eliminar los obstáculos de la vida, matando de ese modo el instinto. Pero sin salirnos una línea de Nietzsche, éste también dice en la misma obra que «la vida misma es la que valora, a través de nosotros, cuando fijamos valores» (1975:44). Entonces, Medea, al dejarse llevar por su instinto, ¿no está también valorando? Y la cuestión es saber si su opción por la venganza se produce, por utilizar la terminología nietzscheana, como una afirmación instintiva de la vida o como una negación.

He ahí nuestra respuesta: si en la realidad puede la pasión ser más fuerte, no significa ello que sea un elemento a descartar de la discusión ética sobre la responsabilidad de Medea. Porque Medea no sufre de ignorancia, desde el punto de vista socrático, sino que sabe lo que hace. No está poseída por la cólera sino que es un agente de la misma. Hace callar la voz de la conciencia que le aconseja a su mano no matar a sus hijos, y se niega a escuchar la sensatez que le propone la Nodriza.

¿Podemos, desde estos datos, atenuar su grado de responsabilidad? A fin de cuentas, ella sabe que sus actos son terribles y los lleva a cabo. Y el caso es que hay motivos para la cólera, por la actuación de Jasón hacia Medea, pero, aún así, como dice Bieda, las pasiones forman parte del repertorio de instancias éticamente relevantes aun cuando no lo hagan del mismo modo que la razón. En cierto modo, como veíamos, las pasiones pueden encubrir a un tipo de razón instrumental, esto es, conducir la acción hacia unos intereses.

Esto nos conduce directamente a la cuestión de la prudencia que propone Aristóteles. Porque, según él, parece propio del hombre prudente el ser capaz de deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, por ejemplo para la salud, para la fuerza, sino para vivir

bien en general. Y aunque Medea narra unos asuntos particulares, podemos ampliar este conflicto al ámbito de las relaciones sociales y la política. A este respecto es interesante dar un salto a nuestra actualidad, en concreto a un ensayo de Josep Ramoneda que, precisamente, se titula *Después de la pasión política* (2000). De forma particular nos interesa el momento en que Ramoneda rememora a Hobbes como un pensador que quiere romper con la pasión que genera guerra y dominación mediante un pacto, o cuando habla de nuestro hoy, de nuestras democracias occidentales que, según él, son como un cementerio de elefantes, esto es, de las grandes causas sociales.

La pasión se asemeja, para Ramoneda, tanto a la guerra de todos contra todos como a las utopías de la modernidad que han ocasionado conflictos de una intensidad extraordinaria en el siglo XX. El resultado del “eclipse de la utopía” es una despolitización que se ha convertido en sinónimo de una sociedad de la indiferencia (2000:24). Por ello, Ramoneda reclama en este fin de las ideologías (elementos propulsores de una política pasional) una recuperación de esa política (el trasfondo crítico) que ha caído por el camino.

Pero quien ha planteado esto con gran efectividad es Gilles Lipovetsky en libros como *La era del vacío* (1992), donde señala que el hedonismo, la característica principal que define la vida social de nuestras democracias, produce unos conflictos y neutraliza otros, y, por tanto, se inscribe en el devenir democrático (1992:120). Sería algo así, según entendemos, como que la apatía, el individualismo extremo, ha conformado una sociedad pacífica, lejos de antiguos conflictos a causa de las pasiones. Volvemos, pues, a lo señalado por Ramoneda, pero sin capacidad de salir de ese círculo vicioso.

Si retomamos las reflexiones de M. Nussbaum, observamos que, en cierta medida, los estoicos ya propusieron extirpar las pasiones. En realidad Nussbaum quiere decir que, de igual modo que Ramoneda critica que la política haya caído en el mismo saco que las ideologías y pasiones, esta extirpación repercute en la morfología total del ser humano. Nussbaum quiere decir que la filosofía debe buscar respuestas desde las perplejidades humanas. Sólo reconociendo éstas, como nos muestra la obra de Eurípides, los seres humanos pueden estar bien informados, cualidad necesaria para todo proceso de argumentación crítica.

Sobre la cólera, por ejemplo, señala Nussbaum, «los pensadores helenísticos abordaron esta cuestión, de una manera que los condujo a rechazar todas las pasiones» (2003:620). A lo que añade que si bien es admisible este

rechazo no es óbice para que con el mismo se haga un ataque más general contra «las pasiones como el amor, el miedo y la pena» (2003:620). Ante ello propone Nussbaum que la eliminación de la cólera –aunque, puntualiza, puede haber una cólera legítima– es perfectamente compatible con el mantenimiento de una cierta dosis de amor en la vida de uno. Por ello,

«el amor es más valioso cuando tiene lugar entre personas que respetan mutuamente sus caracteres, tal como hacen los amigos, y que comparten adhesiones y una forma de vida en común. Y quizá en esta clase de amor habría algo menos de riesgo que en otras que apareciera la forma más destructiva de resentimiento y rabia, pues el respeto mutuo siempre cuenta para algo, incluso en situaciones extremas» (2003:622).

Así, pues, para Nussbaum el audaz intento estoico de purificar la vida social de todos sus males, llevado con rigor hasta el final, acaba eliminando también su carácter humano finito, su lealtad dispuesta al riesgo, su amor apasionado, por lo que recomienda en la educación una ambivalente excelencia y pasión de una vida humana.

Todo esto nos retrotrae a la educación de las emociones que ya vimos en la teoría aristotélica a través, también, de la reflexión de Nussbaum. Una educación posible y pertinente, porque quedarse en el discurso de que Medea, o bien tiene el camino de dejarse llevar por la pasión, o bien por el interés calculado, es quedarse corto en su consideración de persona. Porque una cosa es el personaje mostrado y otra las consecuencias del mismo. Medea actúa así, pero el espectador puede descubrir –tal vez sea ése el fin de la obra– otras posibles posturas, o lo que es lo mismo, discutir la opción tomada por la protagonista. Por ahí anda, a fin de cuentas, la misión del gran arte, provocar debate, abrir las venas de las palabras a partir de la encarnación de conflictos incruentos.

Medea es una obra que nos ayuda a ver, como si tuviéramos rayos X en los ojos, a una persona ante una situación concreta, y, por tanto, hay que extraer consecuencias. Porque, como señala A. Cortina, «en ocasiones las emociones nos sorprenden inconscientemente y en otras podemos controlarlas mejor» (2007:86). O, retornando a Aristóteles, añade Cortina:

«las emociones pueden adscribirse moralmente a las personas, porque son estados afectivos que, al menos en parte, están constituidos cognitivamente: las

emociones se basan en valoraciones, y cambiamos emocionalmente cuando cambiamos nuestras valoraciones» (2007:86).

Por ende, tanto en la actitud de Jasón, como la respuesta de Medea, se enmarcan en lo que Cortina denomina ceguera emocional, es decir, un analfabetismo emocional que hace la vida ética sea inviable. Además de la prudencia, Medea precisa de un punto de lo que tradicionalmente se denomina cordura.

De igual modo que una sociedad puede haber perdido las grandes pasiones ideológicas, no por ello debiera echarse a perder en una sociedad anestesiada, porque se pueden mantener convicciones fuertes siempre que vayan acompañadas de razones, de emociones educadas.

Y ello sirve también si vemos a Medea desde otra óptica diferente, como una especie de partisana, por buscar un símil, a la que le mueven las razones de no ser ultrajada, en su condición de extranjera, injusta e impunemente por los poderosos. E. Schlesingert, B.M.W. Knox y V. di Benedetto, son probablemente los que más han contribuido a que el personaje de Medea perdiera una serie de connotaciones negativas que desfiguraban su personalidad, minimizando su complejidad y riqueza de matices, circunstancia que afectaba igualmente a otra comprensión de la obra.

Y hay quien, como C. Miralles, ha llegado a relacionar este conflicto con la guerra entre Atenas y Esparta, y que Eurípides señala claramente al pueblo ateniense la actitud a seguir. Si una mujer extranjera, alejada de su patria y sin parientes masculinos que la defiendan, ha sido capaz, en situación tan desventajosa, de invertir la relación de fuerzas y castigar la injusticia que contra ella se quería cometer, manteniendo su decisión, en el marco del comportamiento heroico, hasta sus últimas consecuencias, qué no deberán hacer los atenienses para conservar sus creencias y modo de vida, para que su tierra permanezca libre. Pero esta decisión, seguida a toda costa, supone tener que llegar a sacrificar, si la ocasión lo requiere, lo más querido; en el caso de Medea, a sus hijos; en el caso de Atenas, implica exactamente lo mismo: debe enviar a sus hijos a la muerte para defender lo que cree justo (1968:264).

Aún así, Eurípides muestra la contradicción de una democracia que, para el mantenimiento del imperio, requiere la imposición sobre los aliados de medidas bastante alejadas de las democráticas que regían la convivencia entre

los ciudadanos de la *pólis*. Y, a la vez, tiene que defenderse de esos enemigos de la democracia.

En definitiva, en su gran capacidad de exposición de un conflicto que posee este autor, vendría a decir que es cosa difícil luchar contra el *thymós*, sin embargo, dominarlo es propio del ser humano que razona correctamente. No obstante, si Medea precisa, en su diatriba con la pasión, de la obligación de un deber, o una orientación de la acción, también de la forja de su carácter.

4.3.6.- *Prometeo, dignidad y rebeldía*

Antes de que Esquilo escribiera *Prometeo encadenado*, el mito de Prometeo había alcanzado cierta resonancia en dos obras de Hesíodo, las ya mencionadas *Teogonía* y *Los trabajos y los días*.

En el primer texto, *Teogonía*, Hesíodo nos cuenta cómo nace dicho mito. Y nace a partir de un engaño a Zeus, el que plantea Prometeo, un benefactor de la humanidad, un mortal muy astuto capaz de engañar fácilmente a los dioses en beneficio de la humanidad. En *Los trabajos y los días* el acento está puesto en las funestas consecuencias que para los humanos ha tenido el conflicto entre Prometeo y Zeus. En este caso vemos cómo Zeus envía a los hombres a Pandora, la primera mujer. Un "bello mal" que porta una caja que guarda dentro de ella todos los males, junto con la "esperanza". Cuando Pandora, movida por su curiosidad, abre la caja, se esparcen los males entre los mortales. Al intentar cerrarla, ya es demasiado tarde, y sólo la "esperanza" queda dentro. Pero la envidia de los dioses pasará a los hombres inexorablemente.

Es así como Prometeo es encadenado a una roca, y condenado a que un águila le devore el hígado. Zeus jura entonces que nunca dejaría ir a Prometeo. Finalmente, tras varios siglos de suplicio, Prometeo es liberado por el hijo de Zeus, Heracles. Al ver que dicho acto hace aumentar la gloria de su hijo, Zeus permite este acto, aunque, para no faltar al juramento, ordena a Prometeo llevar un anillo fabricado con el acero de sus cadenas y un trozo de la roca a la que había estado encadenado³⁵.

Este mito es recibido y replanteado por Esquilo en una trilogía de la que sólo conocemos entera *Prometeo encadenado*, la primera obra de la misma. Si conociéramos las otras dos tragedias, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del*

³⁵ Para mayor profundidad en este tema, se puede acudir al capítulo titulado "El mito prometeico en Hesíodo", dentro del libro de Jean-Pierre Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (2003)

fuego, tendríamos una mayor luz para el análisis del significado del personaje. De todos modos, sólo tenemos la primera, y ya en su misma esencia ha ofrecido un rico material para reflexionar a lo largo de la historia.

Tantas cosas se han dicho, que habrá que centrar el tema. Para ello, vamos a elegir los temas de la rebeldía y de la dignidad, dentro de una simbolización bien precisa, el de la libertad humana enfrentada al destino. El Prometeo de Esquilo es un filántropo que, consciente del riesgo que corre, y de las consecuencias, se enfrenta con el padre de los dioses. Nos encontramos, pues, ahora en palabras de García Gual, ante un Prometeo que asciende en la genealogía: «un Titán mártir que se enfrenta a un Zeus arbitrario e injusto, frente al bribón justamente castigado que nos había presentado Hesíodo» (1995:147).

Prometeo, un dios, un Titán que puede enfrentarse a los dioses en un plano distinto al de los héroes sigue, sin embargo, el ciclo inexorable de la estructura trágica: llega al saber a través de la experiencia dolorosa. Vive la conciencia por el dolor, esto es, el esquema último de la acción trágica (García Gual, C., 1995:141).

Sin embargo, Prometeo conoce y reconoce su falta, aunque tiene para ella una justificación: su *philanthropía*, su amor a los humanos a los que Zeus quiere destruir. Y asume el dolor que su actuación le ha traído: «Por mi propia voluntad, por mi voluntad erré. No voy a negarlo. Por defender a los mortales, yo mismo encontré mis tormentos» (vv. 266-267). Lo asume pero se rebela ante Zeus, porque su causa es justa: ha traído el fuego que permite el progreso y se ha identificado, dándole sentido y substancia, con el espíritu de la humanidad.

La trama esquílea surge, pues, del choque entre el dios poderoso, Zeus, y el titán rebelde, Prometeo, quien ha robado el fuego a Hefesto y a Atenea para dárselo a los hombres, al ver a éstos desnudos, sin calzado, sin abrigo y, como aquel que dice, olvidados de los dioses. Es así como el fuego, portador de sabiduría, llega a los humanos. Y con él, la artes cuyo dominio hace posible una vida más vivible.

Este hecho es el que conduce a la escena en que Fuerza y Violencia, acompañados del dios Hefesto, le clavan por encargo de Zeus a una roca del Cáucaso. Prometeo queda solo, manifestando su dolor después de haber realizado un acto benéfico. En aquel confín del mundo sólo el río Océano está cerca, y son sus hijas, las Oceánicas, las que se acercan movidas por la piedad. Le piden que ceda. Pero el héroe no cede. Se defiende atacando, astutamente, e

insinúa que conoce un secreto que hará que un día Zeus sí ceda. Y cuanto más le piden que dé su brazo a torcer, más se jacta, se defiende, de un acto por el que vale la pena sufrir. A la postre, enseñó a los hombres los números, la medicina, la memoria, la doma y la utilización de los animales, la medicina, la navegación, la adivinación, las artes, y valió la pena.

El motor, pues, de la tragedia, es la súplica para que el héroe asienta, deje de ser eso mismo (héroe). Con la llegada de la sacerdotisa Io, otra víctima de Zeus, Prometeo profetiza sus andanzas hasta llegar a Egipto y allí, su feliz unión con Zeus, de la que nacerá Épafo, y su liberación.

También vivirá Prometeo su liberación, la que le presagia Io, pero será en otra obra, porque en ésta permanece encadenado. Y no sólo eso, sino que las noticias de su secreto llegan pronto a Zeus, y éste envía a Hermes, un mensajero para saber más sobre la boda que tan misteriosamente insinúa Prometeo. Éste se niega rotundamente a dar los datos, y acaba arrojado a los abismos. «Ya ves qué impiedad estoy padeciendo», le dice a Hermes en un verso que cierra la obra.

Pero sí sabemos el secreto de Prometeo: si Zeus se casa con la diosa Tetis, éste parirá un hijo más fuerte que el padre, como ocurrió cuando se casó con Peleo y parió a Aquiles. Este hijo le derrocará, como él derrocó a Crono. Parece ser que en la última obra de la trilogía (*Prometeo liberado*), siguiendo el espíritu conciliador de Esquilo³⁶, había un trato, un acuerdo y, posiblemente un mensaje: el dios tirano tiene que comprender, el rebelde debe ceder. Autoridad y derechos de los súbditos deben complementarse.

Como sólo poseemos la primera obra, es la única que podemos interpretar. Esquilo deja claro que, gracias a Prometeo, los hombres salen de la animalidad y pasan de un estado natural a otro cultural. Prometeo personifica la inteligencia humana, que aspira infatigablemente a nuevos conocimientos. Inspira las ciencias y la sabiduría humana.

Platón, en su diálogo *Protágoras*, afinará más esta idea positiva de Prometeo, presentando al personaje como un benefactor que ha traído la sabiduría técnica a los hombres. En la versión platónica, Prometeo también es castigado por los dioses, pero la humanidad no sufre las consecuencias nefastas de su conducta. Zeus es aquí un dios benevolente y justo y es él quien ofrece a los hombres las cualidades que permiten su vida en común, el sentido de la moral y la justicia, bases para la *téchne* política. Su papel en la creación del

³⁶ No vamos a entrar en una discusión muy actual, ya que son cada vez los autores que niegan la autoría de Esquilo sobre esta obra.

género humano parece ser un elemento mítico posterior donde frecuentemente Prometeo dejará de ser representante de la humanidad para ser su creador, como es el caso de *El nuevo Prometeo* de Mary Shelley, y el personaje de Frankenstein, un creador de hombres a partir de cadáveres, que se coloca a la altura de Dios o de los dioses.

No siempre ha habido interpretaciones positivas sobre este personaje. Por ejemplo, Rousseau, en la segunda parte de su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1998) alude a Prometeo como un corruptor y no como benefactor de la humanidad. Rousseau recoge esta idea negativa al relacionar a Prometeo como el auspiciador de las ciencias y las técnicas, ya que, según él, éstas no han producido tantas ventajas como desventajas. Dicha idea nace, claro, del pesimismo en esta obra de Rousseau con respecto al progreso científico y técnico, ya que este progreso no añade nada a la verdadera felicidad humana, incluso la corrompen.

De cualquier manera, como decíamos al principio, nos interesa el mito por su aportación a la determinación de "lo humano", y a partir de ahí surgen dos asuntos fundamentales que tienen relación con la democracia, la rebeldía y la dignidad.

Pero, ¿qué es "lo humano"? Imposible responder esta pregunta en toda su amplitud, aunque, en síntesis, podríamos acudir a una vieja definición, el hombre es un animal racional. ¿Es, pues, la razón lo que nos hace humanos? Pero, ¿qué razón, o usos de la razón, o implicaciones de la razón nos hacen humanos y qué comprensiones y usos de ella nos hacen inhumanos?

En este orden de cosas, la obra de Esquilo formaría parte de esa reivindicación de la razón para el hombre, la búsqueda de dignidad humana. El fuego, como decíamos, se convierte en símbolo sensible de la cultura. Prometeo es el espíritu creador de la cultura, que penetra y conoce el mundo. Se halla impulsado por su fantasía creadora y animado por el amor hacia el hombre doliente.

En *Prometeo* el dolor se convierte en el signo específico del género humano. Aunque Esquilo ha tomado a este personaje como figura dramática, la concepción fundamental del robo del fuego lleva consigo una idea filosófica de tal profundidad y grandiosidad humana, que el espíritu del hombre no la podrá agotar jamás. Prometeo representa, pues, lo humano que quiere independizarse de lo divino, adquirir su mayoría de edad.

El personaje mítico es contemplado también como el paradigma de la relación entre técnica y astucia. La astucia frente a los dioses permite el progreso humano. Pero hasta cierto punto esta astucia es castigada: hay que pagar un precio por la técnica. Prometeo pone en evidencia las precariedades de la divinidad. Pero es pre-visor. No desobedece sin más, ciegamente, o de forma suicida, sino que tiene, como vimos en la descripción de la trama, un plan diseñado por su inteligencia, que entra en conflicto con la de Zeus. Es el misterio que sabe y que le permitirá alcanzar su liberación. Por tanto, lo humano es un logro, un producto que se va gestando en el útero social. Porque ser humano es, también, participar de un sistema de valores. Un logro que se produce a través de una “rebelión”, como percibirá Albert Camus en su obra *El hombre rebelde* (1996).

4.3.6.1.- Un rebelde con causa

La filosofía de Camus se centra en el análisis de lo absurdo, pero su acercamiento al mito de Prometeo surge a raíz de la valoración de la categoría humana de la rebeldía. Es la imagen del “hombre rebelde” que se ajusta al ideal de héroe trágico que encarna *Prometeo*, benefactor de los hombres, símbolo al que recurre Camus frecuentemente en su obra como una salida del sin-sentido. Esto es, la rebeldía trágica frente al absurdo.

Esta rebeldía vendría a reflejar la percepción del conflicto del hombre consigo mismo, o lo que se llama identidad; con los demás hombres, es decir, la armonización entre la libertad y la justicia, y con el mundo, desde el conocimiento.

Para Camus, la esperanza sólo es posible para quien colabora, como Prometeo, en la tarea revolucionaria de transformar el mundo. Sólo la *práxis* autentifica la esperanza. Esta idea surge de la necesidad de restaurar lo que constituye la dignidad de vivir y de morir. Por ello su propuesta sobre la creación de un significado, de una rebelión del hombre de cara a un mundo que permanece indiferente y silencioso. El ser humano se reconoce a sí mismo como un desamparado en un mundo incoherente; su tarea será la de introducir referentes de significado en él a través de una rebeldía, una acción que puede manifestarse y dar sus frutos en el arte, la filosofía y la *práxis* política.

La rebeldía trágica, pues, se muestra como la única actitud filosófica

coherente que permite vivir sin traicionar la lógica de un mundo complejo y difícil de comprender.

La fraternidad de Prometeo, su *philanthropía*, como decíamos antes, encuentra en sí misma sus razones para actuar, al margen de cualquier horizonte de trascendencia. La soledad del trabajo de Sísifo se ha transformado, ahora, en Prometeo, modelo de héroe rebelde, en una lucha en favor del género humano.

En ese mismo orden de cosas, la lucha del doctor Rieux, protagonista de su novela *La Peste*, contra el sufrimiento de los hombres, es una lucha heroica y trágica. A pesar del sufrimiento, la depravación y el absurdo de la situación, no por ello deja de luchar, ni de piroppear a la vida, ni de vivir una sensación solidaria con los semejantes y también vividores de la misma situación, de la misma condición humana.

Como señala Inmaculada Cuquerella, en su tesis doctoral (2006), para Camus, el paso hacia adelante se da precisamente en el marco de la rebeldía, sin ella la lucidez de la conciencia propiciada por el absurdo resulta estéril. Según Cuquerella, la rebeldía es un movimiento fundamental para dotar de sentido a la existencia y como tal, puede entenderse como el medio de superar el nihilismo

Así, pues, frente al hombre absurdo, el héroe rebelde, prometeico, es el resultado de la verificación de la existencia de unos valores morales que confieren sentido a la vida. El fin de esta rebeldía es restaurar la libertad y la dignidad dañadas en la opresión.

Por ello Camus ve en la obra de Esquilo un profundo y lúcido homenaje a la dignidad humana, una adhesión apasionada, comprometida y mediada por la experiencia del sufrimiento, propio a la naturaleza humana, compleja como ya nos apuntaban los trágicos.

En la obra de Camus, desde la perspectiva planteada por Cuquerella, la rebeldía y la noción de naturaleza humana que le es inherente, tienen un sentido moral.

Como deja claro el propio Camus en las primeras palabras de *El hombre rebelde*, «Un hombre dice no. Pero negar no es renunciar: es también un hombre que dice sí desde el primer movimiento» (1996:17). En consecuencia, para Camus, la vida sí tiene un sentido a priori, y éste consiste en rebelarse metafísicamente contra la condición mortal del hombre, e históricamente contra la opresión y el sufrimiento.

Si recordamos lo que decía Ortega sobre el héroe, ahora podemos ver que Prometeo representa al hombre noble, esforzado y heroico, cuya existencia discurre siguiendo el curso de una espiral ascendente en continuo crecimiento, empujada por la necesidad de apelar.

La rebeldía, así entendida, según veíamos, tiene que ver con un autoimponerse exigencias morales para servir a una causa, una voluntad quiere poner en marcha el proceso que conduce a la propia perfección de su realidad vital.

Estamos, por tanto, hablando de un proyecto de superación moral, de un héroe que lucha contra las circunstancias. No olvidamos que Prometeo es un personaje trágico, pero, aún así, cuando lo trágico de la vida se resuelve en parálisis, o bien en soluciones definitivas que sobrepasan la medida de lo humano, dicha tragedia se desvanece.

Para que haya tragedia, pues, además del conflicto, ha de darse un héroe rebelde dispuesto a superarlo. Un rebelde con causa: la dignidad humana.

4.3.6.2.- La dignidad humana

¿Qué dignidad defiende Prometeo al librar a los mortales, como él mismo dice, de ser aniquilados y bajar al Hades? Prometeo se arriesga porque percibe que en el hombre hay algo valioso y que necesita ser resguardado contra los dioses que disponen a su capricho la justicia o contra la propia fortuna. En un momento determinado, dice lo siguiente: «Oídme las penas que había entre los hombres y cómo a ellos, que anteriormente no estaban provistos de entendimiento, los transformé en seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos» (vv. 440-445). Ahí está la clave, pues, que los hombres sean señores de sus afectos.

Aristóteles comienza su *Ética a Nicómano* (2007) afirmando que todos los seres humanos de este mundo, naturales o artificiales, tienen su *télos*, el fin determinado en el que realizan su virtualidad más alta, su para qué, y se pregunta cuál puede ser el del hombre. Finalmente, señalará como *télos* del hombre la felicidad. Prometeo vive el hombre en un estadio en el que hay mucho por hacer, y se basa, como después lo harán humanistas como Pico de la Mirándola, no en lo que éste es, sino en lo que no es, todavía. Para serlo el primer punto es la rebeldía. Porque hay una posición general de Pico de la

Mirándola, en concreto en su obra *Oración sobre la dignidad del hombre* (1984), sobre la dignidad del hombre que nos interesa para comprender mejor a Prometeo. Según Pico, la dignidad no proviene de lo que tiene que ser, ni de lo que debe ser ni siquiera de lo que puede ser sino de la libre voluntad que se propone lo que quiere ser. Prometeo, así es, con su esforzado obsequio el fuego y de las artes, parece dejar claro que el hombre puede serlo todo, lo que quiera, y por ello está hecho para saberlo todo, y no quedar obturado por los dioses, o por la fortuna. De ahí que Prometeo proponga un conflicto permanente, entre la Voluntad y la Fortuna.

Prometeo, ya lo hemos visto, representa la lucha entre el hombre y la divinidad (el primer santo laico como dijo el algún momento Marx). Una humanidad activa, astuta, inteligente y ambiciosa, que se bate con un dios borroso, y, por qué no decirlo, algo irracional. En esa batalla, el hombre, a través del Titán despierta, se hace consciente, madura, opta libremente y deja de ser criatura dependiente más allá de su naturaleza. Al aprender las técnicas, hace que su vida sea más llevadera, pero también, más digna.

Después de la intercesión de Prometeo, el hombre es libre o absolutamente no es hombre. Pero la libertad significa enfrentamiento: con la vida, con el pasado, con el futuro (ya lo dijimos, Prometeo es previsor). Prometeo, en su lucha por la dignidad interior, en su rebeldía, provoca el paso del hombre físico al moral. El propio Prometeo, como ejemplo, al decir no a la humillación, se percata de que tiene unas capacidades autónomas.

Capacidades que defenderá después la Ilustración, al observar que cada hombre tiene una dignidad propia porque es un ser libre, con unos fines propios que debe cumplir por sí mismo. He ahí el fundamento de la autonomía descrito por Kant en la *Metafísica de las costumbres* (1789): la dignidad de la naturaleza humana es deducida de la autodeterminación moral del hombre. El hombre como fin moral no tiene *precio*, sino dignidad. Y aquello que tiene precio, en efecto, puede ser sustituido por algo equivalente. La mercancía, es decir, lo que satisface necesidades del hombre, es el caso típico de cuanto tiene precio. La dignidad, a la inversa, es el valor intrínseco a la persona: aquello que constituye la condición para que el hombre sea fin en sí.

Da ahí concluye Kant, en la parte final del capítulo segundo, que la autonomía de la voluntad es el principio de la moralidad en la medida en que la actitud asumida pueda postularse como máxima universal.

En otro sentido, esta dignidad se pondrá en solfa. Por ahí irá Nietzsche al decir, *grosso modo*, que las "verdades" del hombre, sean científicas, religiosas o políticas, no son sino aquellas mentiras sin las cuales no podríamos vivir. A decir verdad, la dignidad del hombre, como nos recuerda J. Conill, sufrirá distintas humillaciones en los siglos XIX y XX. Una, biológica, porque el que pretendía ser el dueño del universo aparece como producto de la evolución y el azar. Después, ya en el XX, llegará la "humillación psicológica", con el surgimiento de un inconsciente preponderante sobre un pobre yo. Y así hasta llegar a la sensación de que el hombre es un fenómeno episódico y marginal dentro del grandioso Cosmos: el avance de las ciencias naturales hace sentir un "vértigo existencial" (1991:203).

Como vimos, Eurípides ya evidencia estos asuntos, ya plantea una situación del hombre que en tiempos modernos se ha descrito como problema, enigma y misterio, o Sófocles, cuando nos recuerda ese destino que irrumpe y rompe las expectativas de sus personajes. Entonces, ¿quién se atreve a decir que hay una dignidad humana atendiendo a esta condición? O desde una perspectiva del absurdo, siguiendo a Nietzsche, ¿de qué dignidad se puede preciar un hombre que ya no tiene ninguna fórmula para autoengañarse?

La única dignidad, por volver a lo aprendido con Sófocles, consistiría en su habilidad para encarar la realidad en todo su sinsentido.

En definitiva, con el tiempo se profundizará en la dignidad defendida por Prometeo, llegando incluso a declarar los derechos humanos, que son, según algunos autores, como F. Savater, «una codificación detallada de la dignidad humana» (1987:19), y, por otro, se pondrá en tela de juicio el pretendido orgullo humano, pero, antes que todo esto ocurra, de que la dignidad sea tratada desde distintos prismas, modernos y posmodernos (por sintetizar) tuvo Prometeo que rebelarse, creer en una dignidad humana, merecedora de su sacrificio y de fuego divino.

5.- ¿ES POSIBLE HABLAR DE UNA RAZÓN TRÁGICA?

El materialismo dialéctico consideró a la tragedia como una expresión de la ignorancia y del temor, aduciendo que en la razón estaba la posibilidad de responder o explicar todas las preguntas que torturaron a los héroes clásicos. En efecto, los pensadores marxistas vieron a la tragedia como una expresión de la ignorancia, la que necesita atribuir al destino todo aquello cuyas causas se desconocen. De ahí que, por el contrario, el marxismo alumbrara un arte científico, que suministrase toda la información para mostrar el verdadero orden casual de los acontecimientos.

Sin embargo, es interesante percatarse de que, con el tiempo, una vez descubierto el “Socialismo real”, diversos pensadores marxistas, como Schumacher, se replantean esta posición al darse cuenta de que “debía concederse al «factor subjetivo», al «carácter personal de los dirigentes», mucha más importancia de los que había hecho el materialismo histórico predominante, con la absolutización de las categorías «necesidad objetiva» y «leyes históricas» (1991:87).

Es decir, los marxistas subestimaron los conflictos trágicos en el interior de las fuerzas progresistas. Esto nos hace retomar a Nietzsche, alguien imprescindible para recuperar esos conflictos trágicos, para entrar de lleno en lo que, de entrada, podemos llamar *razonar trágico*.

Una de las múltiples ideas que Nietzsche nos lanza al respecto tiene que ver con la percepción de la ausencia de *armonía* en el mundo. Frente a dicha armonía, hablará de un pensamiento trágico, el que nos propone el reto de la *melodía*. Precisamente, al sobrevalorar la melodía por encima de la armonía, Nietzsche descubrirá un sentimiento trágico y humano, inherentemente humano: el dolor. Éste es el alimento de la tragedia, es decir, de la vida. Ahí está la melodía, en la idea de que no vivimos armónicamente y por ello florece la tragedia, el sentimiento trágico de la vida, como indica E. Morin, «la complejidad está allí donde no nos podemos superar una contradicción y o una tragedia» (1994:95).

De ese modo se puede relacionar la llamada *razón trágica* con un pensamiento complejo, como el que Nietzsche subraya en la relación ya descrita sobre el conflicto entre Apolo y Dionisos. De ello conviene recordar, para comprender el hilo de lo que sigue, que el pensamiento trágico hace irrumpir a Dionisos en el mundo de Apolo, y que, después, dicha irrupción desaparece (he

ahí su profunda crítica) tras la instauración de la filosofía. Pero hay que remarcar que Nietzsche afirma que el artista dionisiaco no sólo está inmerso en la embriaguez, sino en una sabia combinación de embriaguez (Dionisos) y sobriedad (Apolo).

Es esta doble dimensión lo que va caracterizar el pensamiento trágico. Porque no es la elección de Dionisos lo que finalmente se produce, sino la combinación compleja y conflictiva entre ambos mundos. Como Apolo y Dionisos son imperfectos e incompletos, ambos requieren uno del otro. Por tanto, no es la predilección de Apolo lo criticable en Sócrates, sino el abandono de Dionisos que éste representa. Sócrates, para Nietzsche, como deja expuesto en *El ocaso de los ídolos*, es un equívoco, porque «una vez que la razón fue descrita como salvadora, Sócrates no tuvo más remedio que ser racional» (1972:31).

Por ello considera Nietzsche a Sócrates antitrágico, porque trató de zanjar los conflictos y fijar las interpretaciones desde una artificial coherencia. Su propulsión del procedimiento racional desfiguró la diáfana tragedia que no es otra cosa que inquietud.

Porque el razonar trágico no nos conducirá a una armonía, sino a un conflicto abierto y perenne de carácter insuperable. A la melodía de la vida. Y es por este tono problematizador por el que tradicionalmente se percibe que dicho razonar trágico no case con la dialéctica hegeliana, esto es, la supresión-conservación-elevación.

Pero lo que nos interesa ahora valorar es esa definición de *razón trágica* que tuvo su continuidad en el siglo XX con pensadores como Albert Camus, quien ya nos aportó buen material reflexivo en el análisis de *Prometeo encadenado*, y ahora verifica su concepto de tragedia, como queda patente en su obra *Le Malentendu* (1995) desde una marcada influencia nietzscheana, al considerar a la tragedia como el género estético que mejor representa la tensión existencial humana. Lo trágico es la forma estética del absurdo. Remite a los límites lógicos y dialógicos del existir humano. Contra él tropieza la voluntad de verdad, pues lo trágico apunta al misterio, a lo que se encuentra más allá del lenguaje claro y sincero.

La tragedia, para Camus, escenifica, en primer lugar, la lucha entre fuerzas “igualmente legítimas” que trabajan en sentidos opuestos. Personajes como Calígula son trágicos, porque encarnan el absurdo existencial, la imposibilidad

para el hombre de modificar el mundo tal y como es, unido al anhelo de imposible inmortalidad y de imposible felicidad.

5.1.- Razón omnipotente y razón trágica

Desde estos planteamientos, autores como F. Fernández-Llebrez, van a plantear la dicotomía existente entre una *razón trágica* y una *razón omnipotente*. Una dicotomía que sigue persistiendo, porque Fernández-Llebrez afirma con rotundidad que la *razón trágica* no se ha perdido por el camino de la historia. Esto es, se posiciona frente a pensadores como J.M. Domenach que creen lo contrario, que «las dos grandes fuerzas que van a enfrentarse a partir del Renacimiento, la revelación cristiana y la razón filosófica, tienen un enemigo común: la tragedia, que sucumbirá bajo este doble ataque» (1967:60). Porque, para Fernández-Llebrez, tanto el cristianismo como la modernidad, mantienen vivas algunas consideraciones trágicas, aunque de modo minoritario (2001:47).

Por tanto, defiende que siempre se ha mantenido, de una forma u otra esta bifurcación (*Razón omnipotente* y *Razón trágica*), incluso en la filosofía de la Atenas clásica, la que presumiblemente rompió con la tragedia, ya que, según Fernández-Llebrez, ésta mantuvo ciertas referencias, sobre todo por la posición de Aristóteles con respecto a la tragedia.

Una bifurcación queda bien explicada por M. Nussbaum, en el ya mencionado libro *La fragilidad el bien* (1995):

«La primera racionalidad la podríamos esquematizar con los siguientes rasgos: un agente cazador (varón), puramente activo, con un fin ininterrumpido, preocupado por el control, que elimina el poder exterior, con un «alma» dura, con confianza en lo inmutable y estable, con un intelecto que nace de la luz y para el que la vida buena nace en soledad. Éste podría ser, de manera sucinta y esquemática, el razonar de Platón y Sócrates, entre otros. [...] La segunda racionalidad la caracterizamos de una manera casi opuesta, es decir: un agente como planta (niño, anciano y mujer, o con elementos de mujer y varón), tanto activo como receptivo, con fines de actividad y receptividad y asumiendo un riesgo limitado, en donde lo exterior tiene poder, con un alma blanda, porosa pero definida, confiado en lo mudable, con un intelecto que fluye (da y recibe) y en donde la vida buena se desarrolla con los amigos y el grupo. Éste podría ser a grandes rasgos el mundo de Aristóteles, aunque también de forma esquemática y con algunos matices» (1995:49-50).

Para Fernández-Llebrez, la primera descripción, la relacionada con Platón y Sócrates, estaría dentro de lo que se ha denominado como *razón omnipotente*.

Mientras que el razonar trágico se movería en la tensión conflictiva entre ambas, «configurando un tipo de pensamiento propio que le singulariza y lo distancia notablemente del razonar omnipotente» (2001:50).

Desde este planteamiento, Fernández-Llebrez propone tres criterios para comprender el pensamiento trágico:

«El primero de estos criterios es que entre nuestro lado infinito y contingente hay conflictos y que no verlos es, precisamente, renunciar a nuestra cara más humana. El segundo es que, cuando no se reconoce ese conflicto, nos creemos *pequeños dioses* capaces de *dominar* el destino. Y, en tercer lugar, que dicho conflicto, si bien no puede ser superado, sí que puede ser modulado (transformado), para lo que es preciso introducir en nuestras vidas la *téchne*» (2001:49).

A diferencia de la *razón omnipotente*, el *razonar trágico* subraya que nos hacemos humanos precisamente en el conflicto. Un conflicto que, como hemos visto, se refleja de muchas maneras en la tragedia, entre lo público y lo privado (*Antígona*), entre lo irracional y lo racional (*Las Bacantes*), entre pensamiento discursivo e intuitivo (*Áyax*). Y la paradoja estaría en que la liquidación del conflicto, el triunfo de uno de los términos no supone la paz, sino, alegóricamente, la muerte. La tragedia es, esencialmente, la que puede reflejar esta dialéctica. Si en una sociedad se excluyen los asuntos conflictivos, es porque existe una dominante integrista que confía toda la razón a uno de los términos. Según esto, parecería como si el destino del hombre fuera encontrar un corpus en el que creer para eliminar el conflicto. Edipo no renunció a descubrir la verdad, y eso significó asumir la vida como un conflicto.

El ser humano sólo es libre en la medida en que asume que su vida es un conflicto, y se vacía cuando cree que apuntándose a uno de los dos bandos ha resuelto el problema. Pero, como hemos visto, una situación que, así planteada, no tiene por qué llevar a una indecisión, a una parálisis, o a un relativismo, sino a la conciencia de que cada término goza de sus propios argumentos y, por tanto, que la opción por uno se debe, muchas veces, a las circunstancias (ya lo preguntamos en varios momentos: ¿en qué situaciones tiene razón Antígona y en qué situaciones la tiene Creonte?), pero esto no quita para que, sin dejar de vislumbrar las distintas posiciones, no elijamos unos valores como superiores a los otros, incluso universalizables, como pudimos perfilar a la hora de analizar a Antígona. Aunque a veces, por motivos circunstanciales, habremos de darle la razón a Creonte, pero el norte del comportamiento humano es Antígona. Por

ello dijimos en el capítulo dedicado a esta obra, que no estamos de acuerdo con la opinión de Habermas cuando previene a la hora de tratar a la tragedia sobre la «indisolubilidad de los conflictos ético-políticos» (1983:66).

Otro tema básico dentro del paisaje en el que hemos entrado es el del destino, un tema estrella de la tragedia, porque si para el razonar omnipotente el destino es algo que podemos controlar y dominar, para el trágico nos lo encontramos a lo largo de nuestra vida e interactuamos con él y, por tanto, no lo controlamos, como si de una herramienta más de nuestra vida se tratara. Lo cual no quita para que no haya que buscar el modo de controlarlo, de rebelarse contra él como hace Prometeo; de observar que la decisión de Medea no es la más razonable; o descubrir la realidad, como hace Edipo.

Por ello, este razonar trágico sirvió tanto a Nietzsche como a Camus para plantear una nueva *paideía*. Para comprender la del primero, nos conviene retomar la interpretación de Jesús Conill en su estudio ya mentado, *El poder de la mentira* (1997), donde finalmente se señala, como ya asentamos en su momento, que Nietzsche apunta esta nueva *paideía* –ligada a la fisiología– desde la recuperación del “centro de gravedad” humano y, por ello, la educación tendrá que ver con la afirmación de la vida. Con esta nueva *paideía*, continúa Conill, busca Nietzsche llenar el vacío provocado por la “muerte de Dios” y el nihilismo pasivo. Por ahí aparece la idea del “superhombre”, una metáfora para expresar que no están definitivamente obturadas para los individuos las posibilidades del ser humano (1997:192-193).

El superhombre es el resultado de la aceptación e incorporación en el pensamiento del sufrimiento trágico, y aún así, suena a esperanza, a símbolo de un nuevo sentido que haría de la existencia una obra de arte. Siguiendo a Conill, Nietzsche, en última instancia, ha efectuado un contragolpe al giro copernicano en una

«ampliación experiencia de la razón pura kantiana a partir de la imaginación poética y la perspectiva como creación, que está enraizada en el cuerpo y su vitalidad dionisiaca, y que nos abre a una peculiar hermenéutica del sentido (y valor) de la vida libre» (1997:87).

En consecuencia, y desde esta perspectiva en la que nos posicionamos, no podemos diferenciar una *razón omnipotente* de una *razón trágica*. En todo caso, diremos que la razón deja de ser omnipotente no cuando pasa a ser razón trágica, sino cuando admite en su seno a la sabiduría trágica.

Esta idea la podemos seguir corroborando a través de la reflexión de Camus, porque, como ya pudimos constatar, lo propiamente trágico para este autor es la superación del nihilismo absurdo mediante la rebeldía. Sin conciencia del absurdo, el hombre vive dormido; sin intento de superación, esclavizado. Cuando la conciencia lúcida lleva a la superación, el existir se hace trágico: el hombre rebelde es necesariamente un hombre trágico.

La tragedia representará, por lo tanto, el momento en que el héroe, llevado por un movimiento de rebeldía contra el orden, intenta instaurar un nuevo orden más justo a riesgo de su propia persona.

Vale la pena detenerse en este punto y dar otra visión, la de Ortega Y Gasset, para quien la vida no es tragedia sino drama:

«desde mis primeros escritos he opuesto a la exclusividad de un “sentido trágico de la vida” que Unamuno retóricamente propalaba, un “sentido deportivo y festival” de la existencia [...]. No creo, pues, en el “sentimiento trágico de la vida” como formalidad última del existir humano. La vida no es, no puede ser una tragedia. Es en la vida donde las tragedias se producen y son posibles» (1994a:297).

También afirma Ortega que lo trágico es, únicamente, uno de los modos, uno de los *géneros*, del vivir humano. La vida se vuelve tragedia cuando el hombre mismo la pervierte, negándola. Lo trágico es para Ortega la auto-negación del propio destino. «Pero el destino –lo que vitalmente se tiene que ser– no se discute, sino que se acepta o no. Si lo aceptamos, somos auténticos; si no lo aceptamos, somos la negación, la falsificación de nosotros mismos» (1994b: 212).

Es así como Ortega cimienta su distinción. Pero el drama, según Ortega, se torna en tragedia cuando «el hombre anda perdido por el universo sin dar con la propia vida» (1994c:408).

Nos es posible, ahora, comprender la radicalidad camusiana: lo que para Ortega es accidental, Camus lo presenta como esencial. Su radicalismo consiste en plantear que la vida es, sustancialmente, tragedia y no sólo drama. Es irrefutable que peripecias, argumento y desenlace sean los componentes de cualquier drama, por lo tanto también de la tragedia que no es sino una especie del género drama. La diferencia se encuentra en la idea muy distinta que Camus y Ortega se forman del destino.

La esencia del hombre queda definida, en palabras de Ortega, como una capacidad de *ser*, una tras otra, infinitas cosas diferentes, sin que haya una sola imaginable que pueda en principio excluirse dentro del significado de la palabra hombre. Camus, por el contrario, sigue siendo esencialista, porque existe algo que ningún vitalista puede negar: la esencial mortalidad del hombre. De esa finitud extrae Camus las razones para desesperar (el absurdo) y para esperar (la rebeldía) y la base de su visión trágica de la vida.

Dejémoslo ahí porque el objetivo de este trabajo no es analizar en profundidad las diferencias entre Camus y Ortega, sino servirnos de ellos para seguir indagando si podemos hablar de una razón trágica. Y como hemos dicho, en Camus, el sentido de lo trágico más parece un sentimiento al modo de Unamuno, y en Ortega, un estado en el que se permanece cuando no se tiene ningún proyecto vital. Por ello, insistimos, más que razón la deberíamos llamar sabiduría trágica.

5.2.- Razón trágica y conocimiento

A continuación trataremos de ver el funcionamiento de esa sabiduría trágica, no ya desde unos planteamientos externos, sino introduciéndonos en el interior de algunas obras. Para ello habrá que buscar primeramente los diferentes matices auspiciados por los autores trágicos. Porque, si afinamos en los distintos universos, no es lo mismo el punto de vista de Esquilo que el de Sófocles o el de Eurípides. Precisamente, en el primero habría una predilección por lo que hemos llamado razón omnipotente, porque, en sus obras, después de la tragedia, de la tempestad viene la calma, la concordia. Y ello a través de una decisión racional, la de Prometeo en su enfrentamiento a los dioses, y ese final pactado que decíamos; la de Atenea, en *Las Euménides*, con su decisiva racionalidad para romper la eterna Ley del Talió; por no hablar de la racionalidad política de Pelasgo para acoger a las suplicantes; o la victoria de los demócratas griegos sobre los bárbaros persas.

Por tanto, serán Sófocles y Eurípides quienes comenzarán a ver las debilidades de esa concordia, y ya que la percepción de esta debilidad o complejidad es la habitual interpretación de la razón trágica, busquemos el modo en que se produce dentro de algunas obras fundamentales. De ellas hemos elegido *Edipo Rey* y *Áyax*, de Sófocles, y *Las Bacantes*, de Eurípides.

Para las dos primeras seguimos los pasos de la indagación que plantea Patricia Crespo en su trabajo *Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles* (2004). No en balde, para P. Crespo, las tragedias de estos dos autores empiezan a sospechar del pensamiento discursivo (el que hemos denominado *omnipotente*). Un pensamiento que ha estado inmerso en la consolidación de la democracia ateniense, a través, sobre todo, del debate que se produce sobre los asuntos que afectan a los ciudadanos, una discusión que se propone en las reuniones públicas creadas por la necesidad de argumentar y contraargumentar para deliberar y resolver conflictos.

Dentro de esta elogiada situación, nuestros autores (sobre todo Eurípides) perciben, de un modo parecido a Sócrates, que las palabras son, muchas veces, instrumentalizadas para fines aviesos. Se percatan de que han perdido su relación con el contenido, que en su origen las sustentaba, y comienzan a ser falseadas, rompiéndose la forma implícita original entre el nombre y lo nombrado. Los trágicos ven esto pero no dan respuestas, sino que intentan que el espectador tome conciencia de los problemas profundos, estructurales, que agitan a la política y a la existencia humana. En concreto, su propuesta tiene que ver con que los espectadores vean los peligros que conllevan los excesos de la razón instrumental, e, implícitamente, el proceso de excesiva secularización de la actividad humana del hombre en la *pólis* (Crespo, P., 2004:148).

Edipo se aleja del oráculo por su excesiva confianza en el pensamiento discursivo. Pero cuando descubre su yerro, da la culpa a los dioses. No obstante, lo único que intenta es evitar la realidad por medio de sus recursos racionales. Huye de la ciudad y así puede romper lo marcado por el oráculo. Y cuando Tiresías le previene, él sólo busca respuestas racionales, como la sospecha de que tanto Creonte como Tiresias lo único que quieren es derrocarlo. Edipo supedita todo a su razón, la que se supone refleja los hechos, la que se ajusta a ellos. Edipo se muestra como maestro de una nueva forma de conocimiento que tiene su origen en la propia experiencia, un conocimiento (*omnipotente*) que tiende a ser autónomo y a operar de forma independiente de cualquier plano no racional, no discursivo. Pretende cambiar su destino desde una inteligencia activa y creadora, como Prometeo. Desde un optimismo socrático, como diría Nietzsche, a partir de la interpretación correcta de las circunstancias y los hechos.

Como es sabido, el transcurrir de los acontecimientos nos llevará a un puerto no esperado por Edipo, de ahí que Sófocles recuerde la inconveniencia

del olvido del orden divino, la incongruencia de un héroe trágico cegado por una nueva desmesura, la fe excesiva en sus capacidades de intelección y de acción. Bien cegado por la preeminencia del *lógos*, lo cierto es que, para Sófocles, dicho héroe se muestra incapaz de contemplar y juzgar los hechos en su conjunto, de percibir la verdad en su sentido más pleno.

Con todo, como dice P. Crespo, no parece que Sófocles rechace este modo de pensar sino que más parece que advierte que se precisa también del otro, del no discursivo para ser capaz de contemplar la realidad cambiante en toda su extensión (2004:157).

Por ello no se trataría, siguiendo con P. Crespo, de volver a estadios ya superados, a un pensamiento "primitivo", sino a la necesidad de un conocimiento intuitivo, el que no desaparece, o no debiera desaparecer bajo el sometimiento del discursivo.

Este asunto queda bastante evidente en la segunda obra mencionada, en *Áyax*. Y para vislumbrar nuestro mensaje, mejor empezar por exponer una síntesis de la trama de esta tragedia.

La acción de la obra se sitúa en los tiempos de la Guerra de Troya. Tetis, la madre de Aquiles, luego de la muerte de su hijo, presenta las armas de éste al ejército de los aqueos para que se entreguen al más valiente de los griegos, y éstos, por mediación de sus jefes, las adjudican a Ulises. Áyax, irritado por la concesión de las armas de Aquiles a Ulises, ha querido matar a los jefes del ejército griego, pero la diosa lo ha enloquecido y en su desvarío ha degollado a los corderos y bueyes (ya lo dijimos, es el primer Quijote de la historia). Al volver en sí, y conocer lo ocurrido, anuncia su decisión de matarse. A ruegos de Tecmesa, su esposa, que le expone la triste condición en que quedarán ella y su hijo, parece desistir de su propósito, y tanto ella como el coro de marinos abrigan la esperanza de que todo acabará bien. No es así. Al final, Áyax sale de la tienda, se dirige al borde del mar, y, después de una patética despedida a la vida, se lanza sobre una espada que previamente había clavado en tierra y muere.

A partir de esta trama, P. Crespo expone otra disyuntiva entre el razonamiento intuitivo y el discursivo. Y lo hace con una pregunta previa: ¿cómo exponer con las palabras lo indecible? Se refiere a que en todo momento Tecmesa se siente incapaz de explicar los hechos acaecidos. Ocurre lo mismo con su primera exposición, la que le parece ininteligible al coro, y por ello éste le replica: «¿por qué hablas de ese modo? No entiendo lo que dices» (v. 270). La

cuestión es que, como subraya P. Crespo, «Tecmesa ha intentado decir lo indecible, transmitir al coro el conocimiento de aquello que supuestamente le interesa y no lo ha conseguido» (2004:161).

Tecmesa no ha encontrado las palabras precisas para transmitir no sólo los hechos sino también cómo ella siente esos hechos. Ha intentado armonizar el conocimiento intuitivo y el discursivo. Lo cual no sirve al Corifeo, ya que éste le insiste en que necesita que cuente con palabras más adecuadas lo que ha ocurrido, necesita la vía discursiva, que refiera lo ocurrido de forma más clara. No lo consigue.

Tendrán que ser las propias palabras de Áyax las que tranquilicen al coro. Pero el coro desconoce algo que sí conoce Tecmesa, ya que ésta, sabe, *intuye* en todo momento que algo horrible e irreparable va a suceder. Por ello las palabras de Áyax no tienen el mismo efecto en ella que en el coro, porque ella posee un conocimiento de la realidad superior, un conocimiento difícil de transmitir con palabras. El coro acepta como verídicas las palabras de Áyax y la firmeza de su decisión, la de vivir, y sobreponerse a los hechos. Con todo, a Tecmesa, las palabras de Áyax no le bastan, porque sabe, intuye, que Áyax no va hacer lo que dice. Lo no dicho, lo no expresado es la realidad, algo sólo inteligible mediante la intuición. De ahí que Tecmesa dé muestras inequívocas de un conocimiento profundo de las cosas, de una capacidad notable en el enjuiciamiento de la situación en que se hallan, así como de las más probables consecuencias que de ello se puede derivar. Un mundo intuitivo que es ininteligible para el coro.

Áyax ha intentado con las palabras demostrar que había desistido de sus propósitos, pero interiormente tenía muy claro lo que iba a hacer. Por tanto el *lógos*, las palabras, no sólo pueden utilizarse en exceso, como hace Edipo, sino también ocultar la verdad, o bien, inducir al error. Como el que reconoce el coro al final de la obra: «Pero yo, el por completo sordo, el por completo desconocedor, me descuidé» (v. 911). Desde otra visión, el suicidio final de Áyax en la playa ya lo *intuía* Tecmesa.

Siguiendo en esta doble forma de percibir los hechos, en *Las Bacantes*, la otra obra elegida, ha sido valorada tradicionalmente por el conflicto que despierta entre racionalismo e irracionalismo. Y ello a través del choque entre dos personajes: Dionisos es el portador de un evangelio de gozo, quien invita con su actitud a una agreste felicidad, a una forma religiosa de vivir (en el sentido dionisiaco) y colisiona con la legalidad y racionalismo de Penteo, el

tirano de la tragedia. Dionisos es la réplica emocional a la actitud descreída del señalado tirano. Pero también, su espíritu, representado sobre todo por mujeres, amenaza con su éxtasis y júbilo a las civilizadas normas de la cordura, llegando a asesinar al propio Penteo mediante un engaño.

Si interviniera Nietzsche en estas reflexiones, parece seguro que, por un lado, matizaría algo su animadversión a Eurípides por asesinar el espíritu dionisiaco³⁷, cuando, paradójicamente, es el único autor que propone a Dionisos, y lo que ello representa, como personaje en una tragedia; y por otro, tal vez, reconocería que las mujeres del coro dibujadas por Eurípides se muestran más capaces de sufrimiento y de pasión que lo que representa Penteo. Es decir, se pondría claramente a un lado del conflicto despertado, reivindicaría una parte de la contienda. Lo cual no significaría, desde la visión que ya dimos, eliminar a la otra.

Justamente, creemos que es eso lo que persigue Eurípides con la obra. Penteo es castigado como sacrílego *voyeur* que trata de violar los misterios sacros, y que es un héroe trágico que expía las culpas de su propia desmesura, de la *hýbris* tiránica que le arrastra a su destrucción. Además, paga con el descuartizamiento la transgresión de una norma religiosa, al posicionarse contra una divinidad que, en su tremendo poder, se revela como procurador de libertad y alegría.

Pero Eurípides, opinamos, más que proponer el predominio de la parte dionisiaca, lo que nos evidencia es su ineludible existencia, su gran poder siempre latente. Ello es consecuente con el sentido general de su obra, al reconocer la incapacidad del hombre para enfrentarse con su limitada razón contra lo divino; o yendo más allá, la razón humana no puede obviar todo lo instintivo, lo vital que no sólo es parte de dicha razón, sino también ha sido parte forjadora de la misma.

Por ello las posturas de los estudiosos que tratan de situar a Eurípides en contra o a favor de Dionisos, según le consideren “racionalista” o “irracionalista” nos parecen un tanto simplificadoras. Los que defienden la primera definición, como Verrall o Norwood, ven en la figura de Penteo un mártir de la razón y el orden frente a la maléfica invasión de la locura dionisiaca. Por el contrario, ha persistido también una reclamación de lo

³⁷ En sí, creemos, su animadversión vendría sobre todo por su carácter pesimista, ya que como dice en *El ocaso de los ídolos*, «el artista trágico no es ningún pesimista: dice que sí a todo lo misterioso y terrible, es dionisiaco...» (1972: 37). Aún así, pensamos, hay mucho de nietzschiano en Eurípides, sobre todo en esta obra.

irracional. Ahí están Dobbs, o W.F. Otto (1996) que nos han advertido sobre la ambigüedad de Dionisos, el dios ambiguo por excelencia, el del entusiasmo y la embriaguez vital, y, al mismo tiempo, el demonio del aniquilamiento y la locura.

Por otro lado estarían los que, como Di Benedetto (1971), ven ante todo una obra de arte y que no hay tesis en ella. O si la hay, dirán otros, como García Gual, en su estudio preliminar de la obra (2007), que ésta es ambigua, ya que observa que si es evidente la grandeza de Dionisos, no lo es tanto que esta divinidad que depara gozos entusiastas a sus fieles, finalmente se muestra cruel con quienes lo niegan, como hace con Penteo.

Ciertamente, dicha ambigüedad tienen que ver con el hecho de que en la obra hay claramente un enfrentamiento de valores, y pudiera ser que la resolución de este conflicto trágico no estuviera por entero en ninguno de los dos bandos enfrentados como tantas veces hemos discernido sobre el espíritu trágico.

Tanto Penteo como *Las Bacantes* defienden su ley, su *nómos*, y buscan, a su manera, la sabiduría. Unos a otros se acusan de insensatez y extravío. Penteo acusa a Tiresias y a Cadmo, quienes han caído en la tentación de seguir a Dionisos, de locos. Tiresias le responde en el verso 195: «somos los únicos que pensamos bien, y el resto mal», y junto al Extranjero acusa a Penteo de estar en el lado del mal. Además, Tiresias le dice a Penteo que no se ufane en su autoridad «ni porque te has forjado una creencia, pero una creencia tuya enfermiza, creas que tienes razón ¡Acoge al dios en el país, haz libaciones, sirve a Baco, y corónate de yedra la cabeza!» (v. 310). Después destaca que el culto báquico no es inmoral sino que está al margen de la moral dominante.

Y para mayor enredo, el coro dice en algún momento «lo sabio no es la sabiduría». Pero lo importante es que los valores defendidos nos ponen en prevención ante cualquier condición limitada de la vida. Y de la razón. Por tanto, esta resolución no es tan ambigua como cree García Gual, compleja pero no ambigua.

Penteo es un héroe demasiado seguro de su moralidad, que finalmente comienza a advertir, antes de su muerte, su cerrada unilateralidad. Porque su descuartizamiento corporal ha ido precedido por un desgarramiento interior, simbolizado en su travestimiento femenino, que acepta porque no puede evitar acudir a observar cómo viven las mujeres poseídas por Dionisos. Una interpretación que puede llegar incluso hasta el ámbito freudiano, como hace

Dodds (2006), al considerarlo un personaje puritano, pero que esconde una curiosidad libidinosa reprimida, que le hace interpretar el fenómeno dionisiaco como un pretexto para que las mujeres den curso a sus apetitos sexuales en fiestas secretas. Dodds destaca que la seducción que acaba viviendo Penteo por el Extranjero se realiza gracias a ese ceder a su inconsciente pasional, en la tentación de acceder como espía, travestido en mujer, para ver de cerca la imaginada orgía.

Retornando a la melodía nietzschiana, podríamos decir que frente a Penteo, defensor de la moralidad tradicional, *Las Bacantes* están en una esfera más allá de la moralidad, del bien y del mal. El asunto clave que hace que lo dionisiaco sea peligroso para la sociedad establecida sobre patrones de cordura, racionalidad y represión colectiva.

De todos modos, si leemos el final de la obra, algo que parece que no se haya hecho en demasía, tenemos que hacernos eco del arrepentimiento que sufren quienes habían apostado por Dionisos, dándose cuenta de que éste no es un camino sustitutorio, sino algo que suele esconder una cordura aparente.

Cuando Ágave le dice a Cadmo lo acontecido, quien antes creía en Baco comienza a dudar, como bien expresa la siguiente cita:

«¡Pena desmedida, e irresistible espectáculo, el crimen que con vuestras desgraciadas manos habéis realizado! ¡Hermosa víctima de sacrificio has ofrecido a los dioses para invitarnos al festejo de esta ciudad de Tebas y a mí! ¡Ay de mí, qué desgracias, primero tuyas, y luego mías! ¡Cómo el dios, de modo justo, pero excesivo, nos ha destruido, el soberano Bromio, que nació en nuestra familia!» (v. 1250).

Seguidamente le dice a la asesina de su hijo que cuando comprenda lo que ha hecho sufrirá un terrible dolor. La ignorancia y la inconsciencia son dos formas mitigar el dolor, pero no son posibles. Se puede actuar inconscientemente (de manera dionisiaca), pero después hay un despertar. En este sentido, podríamos decir que Nietzsche, después de arribar al mundo dionisiaco, nos despierta a un nuevo modo de pensar.

A fin de cuentas Eurípides nos descubre, igual que hizo en *Medea* con la pasión, un nuevo horizonte humano, la existencia del inconsciente. También nos dice que se puede escapar a él desde una posición más juiciosa (la que viven los personajes que se despiertan del sueño dionisiaco), pero hay que saber de su existencia, para que la cordura pueda alcanzar una mayor tonalidad.

Conocer que lo dionisiaco está siempre presente dentro de uno, es un modo de conocer mejor, con mayor amplitud de miras.

Da la sensación de que Eurípides, de la misma manera que suele criticar la retórica, el falseamiento de las palabras, también arremete contra el falseamiento de la cordura. En cierta medida, con esta obra, está diciendo que si bien las palabras pueden tergiversar un significado, la cordura puede esconder una actuación inconsciente. O más allá, si la razón no tiene en cuenta esto, corre el peligro de colocarse en contra de la vida.

Tal vez por ello Tiresias dice en un determinado momento: «El hombre audaz, con fuerza y capacidad de palabra resulta un ciudadano funesto, cuando le falta la razón» (v. 270). De ahí la necesidad de que Dionisos penetre con plenitud en el cuerpo, para unir razón y pulso vital.

El objeto final de Eurípides, según nuestra opinión, y como conclusión al capítulo, no es dejarse el conflicto irresoluto, sino ver de verdad la realidad compleja del hombre, y reconducir lo que le pierde. De lo contrario, parece que dice, podemos caer en dos excesos, el del frenesí (Dionisos) o el de la certeza (Penteo).

Sólo al conocer la existencia de estos dos extremos podemos llegar a ser sensatos, una posición que, en este caso, defiende el coro: «¡De bocas desenfrenadas, de la demencia sin normas, el fin es el infortunio! Pero la vida serena y la moderación de pensamiento conservan una estable firmeza y mantiene reunido un hogar» (v. 390). Después añade: «Pero yo considero feliz a aquel cuya vida cotidiana alberga la dicha» (v. 910). O, como señala Di Benedetto, Eurípides repite en algunas ocasiones su admiración de la felicidad cotidiana, desengañado de ilusiones políticas, y desencantado de los logros de la Sofística, para refugiarse en esa vida serena de las alegrías cotidianas de gozar “día a día”. (1971:272). Introducirse en este conflicto contiene, pues, una lección de cordura.

5.3.- Sabiduría trágica, a fin de cuentas

Ahora ya es lícito dejar sentado que no podemos hablar de una razón trágica, sino de una razón, más que omnipotente, impura, esto es, que acoja a la sabiduría trágica en su seno.

Visto lo visto no podemos estar de acuerdo con Kaufmann cuando señala en su ensayo *Tragedia y filosofía* (1978) que, si bien Platón intentó decirnos que

los poetas trágicos nos ofrecieron ilusiones, imágenes de imágenes, mientras que él mostraría la verdadera realidad, ahora hemos descubierto que la filosofía, tal como él la veía, era una ilusión, mientras que los poetas trágicos nos muestran la realidad de la vida. No, porque una cosa es rescatar estos textos milenarios para saber más de lo que es el hombre, y otra convertirlos en preeminentes sobre la filosofía. En todo caso, lo podemos considerar como enriquecedores de la misma, algo que ya vimos a través de las reflexiones de Nietzsche y de Camus.

Tampoco, claro, a quienes ponen el peso en lo irracional de la tragedia, como hace Dobbs, ya que, sólo con comprender bien a Nietzsche, tenemos la respuesta correcta a esta disensión: Dionisos no puede andar, o bailar, sin Apolo.

Ciertamente, el saber trágico tiene la virtud de expresar la ambivalencia de la acción, la textura antinómica y laberíntica del ser, la complejidad de lo humano y dificultad –no imposibilidad según se piensa habitualmente, como por ejemplo lo hace Eugenio del Río (1997:128)– de alcanzar la armonía. O, como señala Domenach, «lo trágico nos introduce en el terreno que desafía categorías habituales: es a la vez sufrimiento y alegría, esclavitud y libertad, oración e impiedad, salvación y condena...» (1967:58). Lo cual no significa que no se busque una certeza entre esta, real, tensión en la que vive el hombre. Porque si frente a las pretensiones armonizadoras de los grandes sistemas ideológicos, la sabiduría trágica se obstina en problematizar, también catapulta un pensamiento creador, muy unido al ámbito del vivir.

Por ello no creemos que tenga razón Emilio Lledó, cuando en su estudio introductorio sobre los Diálogos de Platón, dice que la gran virtud de la tragedia consiste en la alabanza a sus héroes, sumisos a voces que no eran totalmente suyas, a aceptar mandatos puestos en su corazón, pero nunca en su inteligencia (2006:92). ¿Acaso la enseñanza que recibe Edipo se quedan sólo en el corazón? ¿Acaso la actitud de Prometeo no tiene mucho que ver con una firme voluntad cargada de inteligencia y solidaridad? Puede que los personajes de *Las Bacantes* actúen primero desde el corazón, pero, finalmente, ¿no despiertan a la razón?

Para desmadejar más el ovillo que supone esta opinión, vemos necesario acudir al último capítulo del libro de Jesús Conill, *Ética Hermenéutica*, donde el autor se adentra en describir una hermenéutica desde una razón que él llama “experiencial” (2006:272). Porque, como defiende Conill, «la razón no es un

hecho clausurado no es un mero artefacto, sino un proceso abierto, experiencial e histórico». Y –esto lo añadimos nosotros– abrirse a la sabiduría trágica, en el sentido descrito por Nietzsche, nos ayuda a obtener este nuevo estatus. Por tanto, volviendo a Conill, debemos entender la razón con el señalado calificativo de “experiencial”, que, según sus propias palabras,

«ya no viene determinada ni por la metodología, sino que está vivificada por la experiencia. Se evitan así los peligros del nihilismo y los del primado de la epistemología. Además, aprovechando el análisis hermenéutico de la experiencia en sus diversas modalidades se pueden rebasar los límites de la filosofía moral de la reflexión, y acentuar el momento referido a la realidad en pensamiento hermenéutico, así como reintroducir en la vertiente práctica de la razón el ámbito experiencial, es decir, el tratamiento de un sentido vital, de los sentimientos y de los valores...» (2006:274).

Si, para Conill, la experiencia es fundamental para la constitución de la razón, por nuestra parte podemos decir que la experiencia trágica también puede aportar su grano de arena a dicha constitución.

En suma, estamos dando una resolución a un conflicto de nuestros días, el que, en palabras de Conill, tiene que ver con «el peligro de la autodestrucción de la razón, por un lado, y el peligro de coerción epistemológica del metodologicismo, por el otro».

Y, desde esas premisas, «se puede alumbrar una tercera posibilidad: la que media *lógos* y *experiencia* en la razón experiencial» (2006:276). Así, «la misma formalidad que hace posible una cierta distancia o apertura, se nutre del contenido experiencial» (2006:277). De ahí la necesidad, como ocurre en muchos personajes trágicos ya vistos, de descubrir lo qué hay de experiencial debajo de todo principio formal, pues la determinación formal de la razón expresa voluntad de razón, resistencia, rebeldía, sentida necesidad de libertad.

En consecuencia, la sabiduría trágica ayuda a componer este nuevo modelo de razón.

6.- UNA METÁFORA DE POLÍTICA CULTURAL PÚBLICA.

Platón quiso expulsar a los poetas (entre ellos, a los trágicos) porque, según él, sólo se dedican a “imitar una imitación” y, por tanto, se alejan de la noble misión de reflejar la realidad. Pero esa condena tiene mucho que ver, como dijimos, con el reconocimiento de la tragedia como una potencia educativa de alto calado, pero radicalmente negativa.

Una potencia que Aristóteles no reconoce tan claramente, pero sí da a la tragedia la capacidad de imitar la vida y provocar *catarsis* en los espectadores, lo que nos abre el tema de la recepción que ahora habrá que recuperar. En tal sentido, a diferencia de Platón, Aristóteles quiere salvar el valor didáctico del teatro, y piensa en los efectos no sólo morales sino también sentimentales. Efectivamente, a Aristóteles le interesa mucho la estructura de la tragedia, incluso opina sobre unas obras mejor compuestas que otras, pero también abre a la actividad artística de posibilitar un conocimiento, aunque éste provenga de un efecto emotivo (según el sentido de la *catarsis*).

Lessing, recordemos, siguiendo a Aristóteles, revalora el papel educativo de la tragedia, ya que dicho papel proviene de la compasión y el temor que padece el espectador ante los dilemas que viven los héroes trágicos. Lessing también formula que la tragedia es básica para un repertorio de un teatro nacional, es decir, para un repertorio de un planteamiento de política cultural pública.

Precisamente, ahora queremos recordar este asunto, que, como otros, nos ha conducido a redescubrir que este arte era la principal institución educativa de la ciudad de Atenas, tanto por su reflexión sobre el destino de los héroes (la condición humana) como por su hondo sentido político y moral. En otro contexto, pero por el mismo camino que hemos entrado, necesitamos rememorar la obra *Las ranas*, de Aristófanes. Allí, el autor cómico expresa la nostalgia de los atenienses por los dramaturgos muertos. De ellos, en la obra, se elige a Esquilo y no a Eurípides, porque el criterio adoptado para decidir el *agón* entre ambos es saber cuál de ellos ha mejorado más a los hombres de la ciudad. «Nosotros hacemos mejores a los hombres» dice el trágico en la discusión, y ése es el razonamiento elegido y admitido como clave sobre el valor de una obra.

Por un lado, la tragedia era subvencionada por el gobierno de la ciudad, y por el otro, ponía en entredicho (poéticamente, por supuesto) el sistema político y social dominante. He ahí su gran valor, la tragedia no era utilizada por el

poder de turno para lanzar eslóganes y discursos triunfalistas, ya que las representaciones trágicas dejaban abierto un margen de interpretación al espectador, de ahí su poderosa capacidad educativa.

No obstante, si bien la tragedia expone los conflictos de la ciudad, lo hace a partir de mitos democráticos y hasta asumiendo valores superiores (como la deliberación), por lo que se diferencia, clara y rotundamente, de la política en su versión demagógica.

El teatro griego, en la medida que plantea un conflicto, se aleja por completo de actuar como un acto de propaganda, ya que permite lecturas distintas y, por ello, representa una educación en libertad, la que precisa, no lo olvidemos, una madurez de juicio.

Podríamos decir a este respecto, que la tragedia presupone, como años después diría Popper, y que nos recuerda Amparo Muñoz que «la racionalidad crítica y la democracia están estrechamente unidas» (2001:95). En este sentido, señala A. Muñoz, si la razón no huye de la polémica porque ella misma es polémica, pero sabiendo que la guerra que propone es intelectual; también la democracia es polémica al admitir el pluralismo en su seno, pero fomentando la discusión crítica, porque es en ella donde los políticos tienen que enfrentarse y no en un campo de batalla. Pero no nos podemos quedar en el simple hecho de esa *audacia empírica* que señala Popper, y que consiste, como dice A. Muñoz, en asumir el riesgo de ver las ideas propuestas refutadas por la experiencia, riesgo sin el cual no existe realmente la ciencia. Tampoco, desde esa misma deducción, con la denominada *audacia democrática*, la que se arriesga a que los gobernados rechacen la política propuesta, riesgo sin el cual el poder no es legítimo. La tragedia sí que nos abre a la consideración de una *crítica racional* que legitima a la política, pero no se queda ahí, según nuestra interpretación. Porque esa crítica forma parte de un imaginario democrático, como decíamos, y porque, incluso admitiendo esa discusión continua de conflictos, siempre nos muestra, dentro de un ámbito deliberativo, situaciones claras y precisas, la sensatez triunfa sobre el espíritu dionisiaco (*Las Bacantes*), la actitud de Antígona es superior, moralmente, a la de Creonte (Antígona), la razón se impone ante la Ley del Talión (*La Orestíada*), y el espíritu rebelde de Prometeo no se queda en la crítica a los dioses, sino que le mueve un espíritu solidario con los hombres.

La tragedia, aun dentro de un estado conflictivo continuo, colabora en el relleno de un imaginario democrático y más que alumbrar una razón trágica, lo que hace es, como ya señalamos, abrir los horizontes de cualquier concepto

unilateral de razón. Y convierte, pues, en un asunto de interés público porque tiene como fin renovar, en el espectador o lector activo, la percepción de su existencia y del mundo que le rodea repleto de contradicciones y no el contarle un determinado mito para que se convierta en un sentimiento simplemente placentero, en el sentido de comfortable³⁸, por verse reflejado en el mal del héroe. Precisamente ése es el empeño que puso Lessing, ya que sin dejar de lado la importancia de la compasión y del horror como un valor añadido de seducción al espectador, propugna fines didácticos, los que arriban cuando el receptor extrae conclusiones de las vivencias de los héroes trágicos.

Una educación que percibimos si tenemos en cuenta que en la tragedia no sólo se plantean debates que afirman las virtudes de la democracia frente a sus enemigos sino porque, además, se hacían preguntas que son propias de una sociedad democrática, es decir, de una cultura democrática. Al fin y al cabo, en las obras trágicas abundan los problemas que interesan a una ciudad libre: los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa propia del país, los límites del poder, el conflicto entre poder político y ley religiosa tradicional, el conflicto entre *paideía* aristocrática y *paideía* democrática.

La tragedia ática provoca, plantea un diálogo a través de un conflicto. A partir de ahí compromete al espectador, lo hace protagonista de una reflexión, le deja el peso de la resolución justa. Es una manifestación artística que promociona el gobierno ateniense desde una responsabilidad, el planteamiento de una política cultural pública.

Una política cultural que, tomada de modo metafórico, nos recuerda a la definición que hace Ortega Y Gasset sobre la palabra "cultura". Para Ortega, cultura es "un movimiento natatorio", un bracear del hombre en el mar sin fondo de su existencia con el fin de no hundirse; una tabla de salvación por la cual la inseguridad radical y constitutiva de la existencia puede convertirse provisionalmente en firmeza y seguridad. El teatro trágico sería eso mismo, la percepción de la vida como un naufragio, pero, como sigue diciendo Ortega, naufragar no es ahogarse. «El pobre humano, sintiendo que se sumerge en el abismo, agita los brazos para mantenerse a flote. Esa agitación de los brazos con que reacciona ante su propia perdición es la cultura, un movimiento natatorio» (1994c:397). ¿No es eso mismo lo que transmiten los héroes trágicos a los

³⁸ De todos modos, habría que reformular el concepto de placentero que bien puede tener muchas vertientes y no sólo la relacionada con escapismo. Una actividad intelectual, como la lectura de una tragedia, también puede ser placentera.

ciudadanos? ¿No es eso lo que proponen con sus vivencias, esto es, ascender sobre el abismo?

Pero un ascenso, matizando con Ortega, que no se queda en un estado parasitario, porque héroes como Edipo, que acaban no creyéndose seguros, nunca pierden la emoción del naufragio. Lo mismo que el espectador que asiste a una tragedia. Éste observa cómo las situaciones trágicas agudizan el sentido de supervivencia, cómo la sensación de padecimiento sustancia la vida.

El espectador de la tragedia, por seguir con el símil orteguiano, ve cómo fallan los instrumentos flotadores de los protagonistas de las obras trágicas, y ve cómo agitan los brazos buscando la salvación, dándose de bruces con la conciencia del naufragio, al toparse con la verdad de la vida y con los problemas que acucian en la profundidad de su ciudad.

La cultura es a la vez que esta vivencia, o por ella misma, un espacio social donde se estimulan y desarrollan valores relacionados con la sensibilidad, la inteligencia y el espíritu crítico. Al fin y al cabo, la tragedia nos conmina, con sus preguntas, a pensar la cultura como un bien común que enriquece al individuo y a la sociedad. Como consecuencia de este planteamiento, habría que proponer la defensa de la cultura como un elemento de liberación (desde la conciencia de naufragos, volviendo a Ortega, una conciencia que cuando se tiene ya significa salvación), como instrumento de madurez social e individual, y factor de un equilibrado espíritu crítico.

Habría que subrayar que el espíritu crítico sólo puede desarrollar si se rompe la identificación de libertad con el simple ámbito de posibilidades individuales que ofrece las leyes del mercado, como ya observamos en el capítulo dedicado a Lessing. El teatro griego no se deja llevar por dichas leyes³⁹ (hasta la comedia parte de una percepción crítica) como sí lo hará el teatro romano, como vimos. La tragedia se mantiene, pues, en un estadio de interés público aunque su fin sea llegar a ser interés del público.

Ese interés es promocionado por los poderes públicos de la ciudad, de esa manera se relaciona la política cultural con dos registros: el estético y el antropológico. El registro estético es la producción artística surgida de los individuos creativos. El antropológico toma la cultura como indicador de la manera en que vivimos. La política cultural se refiere, como dicen T. Miller y G.

³⁹ Lo cual no quiere decir que el mercado no tenga su responsabilidad social, pero es un tema complejo, preferimos no entrar en él y sólo apuntar unas ideas.

Yúdice, «a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad específica como los estilos colectivos de vida» (2004:11).

Se trata, pues, hablando de tragedia griega, de concebir la política cultural como una esfera transformadora frente a considerarla una esfera funcionalista. Y en esto entra la política, porque para que haya una buena política cultural es preciso que se parta de una determinada cultura política. Una cultura que dé sentido a esta actividad. Una cultura que defina a esta crucial actividad como el cúmulo de acciones encaminadas a acortar las distancias entre el estado de las cosas actual y un posible futuro que fuese mejor. Como dice Robert A. Dahl, «el político es aquél que no ve algo satisfactorio y por ello quiere hacer que las cosas marchen mejor, y busca una solución: una política que le traslade desde donde está hasta donde quiere estar» (1976:26).

Las ganas de adoptar una política dependen tanto de los objetivos de la vida, como de la naturaleza de la situación específica.

En la práctica, el análisis de la política suele reflejar las características especiales de una situación concreta, los objetivos particulares, y un análisis empírico extraído de algún campo especializado del saber, como es la cultura.

De todas formas, hay que tener en cuenta que la destreza en analizar la política no es lo mismo que la destreza para practicarla. Sobre esto señaló Ortega y Gasset en su trabajo *Mirabeau o el político* que hay dos clases de hombres: los ocupados y los preocupados; políticos e intelectuales. De ese modo, «pensar es preocuparse antes de ocuparse, es preocuparse de las cosas, es interponer ideas entre el desear y el ejecutar» (1986:33).

También afirma Ortega que toda auténtica política postula la unidad de los contrarios. Hace falta a la vez un impulso y un freno, una fuerza de aceleración, de cambio social, y una fuerza de contención que impida la vertiginosidad. Pero aún así, partiendo de un necesario pragmatismo, hay primeramente un impulso, una fuerza.

Por ello es importante la defensa de la cultura, como hace el gobierno de Atenas con respecto a la tragedia. Un gobierno que, según nuestra mirada *metafórica* (no lo olvidemos), al alentar este teatro, estimula las preguntas activas en el seno de la colectividad, esto es, la participación social.

Por ahí aparece un tema que nos interesa destacar, y sin salirnos de la experiencia griega: una cultura se estanca cuando se pierden los horizontes colectivos, porque la carencia de proyecto, la limitación al presente inmediato, empobrece la conciencia histórica de una sociedad y el interés por el futuro. Por

ello es un asunto de responsabilidad social, pero no sólo de los organismos públicos (o iniciativas privadas con carácter público), sino también de los receptores. Los poderes públicos no sólo deben aportar repertorios de interés público –cogemos un concepto muy relacionado con el teatro, pero que sirve para todos los campos de la cultura– sino estrategias para que éstos lleguen a los receptores.

6.1. - Tragedia y recepción

Ya apuntamos en el capítulo dedicado a Aristóteles la crítica que realiza Bertolt Brecht al concepto de *catarsis*. Lo apuntamos pero ahora es momento de profundizar en este tema crucial y que todavía sirve para discusiones actuales en referencia no sólo al planteamiento de lo que significa la actividad artística, sino sobre todo en lo que corresponde al tema ya abierto de la recepción. Como ya señalamos, cuando Aristóteles observa en la tragedia un agente educativo no piensa que sea un instrumento elevado de una educación superior, sino que pone las cosas en el sitio que las había sacado Platón, al percibir su función relacionada con una educación popular. Aristóteles, toma en consideración e implícitamente este asunto, destacando dos efectos que la obra trágica produce en el auditorio: la señalada *catarsis* y la *anagnósis* o reconocimiento.

No vamos a insistir en la definición de estos conceptos, sino formular, como primer paso en este asunto de la percepción, los presupuestos brechtianos y las motivaciones que le indujeron para romper el sistema aristotélico.

6.1.1.- La crítica de Bertolt Brecht a *La Poética* de Aristóteles.

Primeramente, Brecht ataca el término de *catarsis* como purificación y, por este motivo, como acto psíquico, o *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. De ahí que Brecht defina una dramática como aristotélica cuando provoca dicha identificación.

Si bien Brecht muestra su acuerdo con Aristóteles cuando éste habla, en el capítulo 4 de *La Poética*, sobre el gusto por la representación imitativa y aduce el aprendizaje como su origen, pero disiente cuando en el capítulo 6 reduce el campo de la imitación a la tragedia, porque esto implica la necesaria identificación con los actores, y a través de ellos, con los personajes.

Pero, cuidado, para Brecht, si se leen sus propias palabras, extraídas de sus *Escritos sobre teatro* (2004), el rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones, como tantas veces se ha dicho sobre este autor, sino el planteamiento por el que dichas emociones, en el sentido tradicional aristotélico, sólo se pueden desencadenar por la vía de la identificación. Sin embargo, dice Brecht, «una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ellas y encarnadas en ellas» (2004:21).

Lo que ocurre, para Brecht, es que las emociones suelen estar relacionadas con una idea tradicional de las mismas. Y, normalmente, se parte del supuesto de que la transmisión de una obra de arte debe tener como primer mandamiento la identificación de los personajes. Una identificación que, en los ojos de Brecht, suele estar determinada por intereses, y pone un ejemplo bien claro: «el fascismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas» (2004:23).

Volviendo al teatro, Brecht considera a dicha identificación como un fenómeno social que en determinada época histórica significó un gran avance, y que hoy, según él, es un gran obstáculo para la evolución de la función social de las artes representativas. De ahí que Brecht subraye el hecho de que la burguesía ascendente, en tiempos de emancipación económica, y lo que ello represente en cuanto a la eclosión de fuerzas productivas, se precisaba la identificación con su arte. Ahora, en cambio, piensa Brecht, «cuando el individuo “libre” se ha convertido en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas, la técnica de identificación de la identificación del arte ha perdido su razón de ser» (2004:24).

Brecht piensa que el individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos, por ello las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de su actividad al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación. Unas obras que deben ayudar a interpretar el mundo para poder cambiarlo.

Ello no erradica en absoluto los sentimientos que suele provocar el arte, puntualiza Brecht, como algunos temen. Aunque sí altera implacablemente la

función social de la emociones ya que dejan de jugar su papel en beneficio de los poderosos.

«Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. Al contrario, la técnica de identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico» (2004:25).

Es evidente que Brecht está proponiendo no sólo una teoría de la recepción, sino la necesidad de un nuevo tipo de teatro, cuya ilusión ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. No sólo lo propone sino que lo hace. Ahí está el compendio de sus obras para comprobarlo, ese teatro basado en el distanciamiento, para que los espectadores, más que vivir o identificarse con lo que ocurre en escena, reaccionen, reflexionen sobre ello. Que reflexionen porque aquello da pie a esto, ya que buena parte del teatro de Brecht, el que escribe con posterioridad a su primera etapa vanguardista, es una demostración de cómo se comportan los hombres con los otros hombres, y su objetivo consiste, principalmente, en descubrir en el proceso «determinados modos de comportamiento que hagan más sabios a los hombres [...] y su tejido de relaciones» (2004:35-37).

Se trata, en definitiva, del arte de mostrar el mundo de modo que se pueda dominar. Y por ello Brecht, a este nuevo teatro lo denomina “épico” (después lo llamará “dialéctico”), porque Aristóteles consideraba radicalmente diferentes las formas de presentación épica y dramática de una fábula. La diferencia, señala Brecht, entre ambas formas no consistía sólo en que la primera era presentada por personas vivas y que la segunda se servía del libro, la diferencia entre la forma dramática y la forma épica se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de estética. La función del teatro, según Brecht, no podía ser la de una válvula de escape. Lejos de hipnotizar a su auditorio, el teatro épico debía despertarlo, marcar la distancia entre la ficción y la realidad, evitando convertirse en una ilusión balsámica, purificadora.

Esta línea será tomada después por Adorno, en su *Teoría estética* (1983), al asociar la catarsis con la alineación que produce la industria cultural. Para Adorno, la catarsis es una descarga emocional, alivia el dolor pero no denuncia

su origen. Y hasta puede unir la palabra arte con la injusticia. Y el arte, para Adorno, el verdadero arte, es ante todo aquello que la sociedad no puede utilizar para sus fines opresivos. El arte es lo contrario de la sociedad, una promesa de liberación.

El placer aristotélico es, para Adorno, el desvío de las energías transformadoras hacia el territorio inofensivo de la sublimación. En la catarsis de la tragedia se prefigura ya la alineación de toda la industria cultural. Adorno, pues, repudia la catarsis como dañina para la experiencia estética, dado que en ella se promueve una ciudad domesticada. El arte sería, pues, un termómetro social, un modo de comprender dicha sociedad.

Esta idea ya la plantea Brecht si tenemos en cuenta las siguientes palabras:

«El hombre actual que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito. Sus ideas de la convivencia con los hombres son confusas, inexactas y contradictorias, su percepción es lo que podríamos llamar impracticable, es decir, con esta percepción del mundo y de los hombres el hombre no puede dominar el mundo. No sabe de qué depende, no conoce la manera precisa de abordar la maquinaria social, la que produce el efecto deseado» (2004:77).

El arte, para Brecht, es fundamental para la sociedad, porque mediante él se puede complementar a las ciencias:

«El conocimiento de la naturaleza de las cosas, por muy profundo e ingeniosamente ampliado que sea, no es capaz, sin el conocimiento de la naturaleza del hombre y de la sociedad humana en su totalidad, de convertir el dominio de la naturaleza en fuente de felicidad para la humanidad. Más bien de convierte en una fuente de desdicha [...] Einstein explica el hecho de que el dominio de la naturaleza, en el que hemos avanzado tanto, contribuya tan escasamente a una vida feliz de los hombres, porque a éstos les falta, en general, información sobre cómo utilizar provechosamente los descubrimientos y los inventos» (2004:77).

Nos encontramos aquí con una crítica del punto de vista tecnocrático del gran científico, pero también con una llamada de atención: «que los hombres sepan tan poco de sí mismo hace que sus conocimientos sobre la naturaleza les sirvan tan poco» (2004:78-79).

En esta relación entre arte y ciencia, Brecht se pregunta si la actitud crítica es una actitud antiartística. No en balde, según él, para muchos la actitud crítica

constituye precisamente la diferencia entre la actitud científica y la actitud artística, por ello estos muchos son incapaces de imaginar la argumentación y la distanciamiento como parte del placer artístico. Naturalmente, dice Brecht, existe también en el placer del arte habitual un nivel superior de personas que disfruta críticamente, pero la crítica se refiere en ese caso exclusivamente a lo artístico; algo completamente distinto es mirar el mundo mismo de manera crítica, argumentativa, distanciadora, y no sólo la representación artística del mundo.

Por ello, para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar, según Brecht, su indudable elemento negativo en su aspecto positivo: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva. Una actitud crítica profundamente placentera, una actitud que llama la atención sobre el lenguaje corriente que denomina artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres. Entonces se pregunta Brecht: ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes?

No hay que olvidar que Brecht parte del principio de que el mundo es transformable porque es contradictorio y por ello quiere hacer del teatro un arte que muestre su transformabilidad y genere en el espectador un impulso de transformación.

Para Brecht el arte no puede dejar en el espectador una imagen del mundo distorsionada, imprecisa, contradictoria, impracticable; por ello se propone un teatro que esté en condiciones de ofrecer, con medios artísticos, una imagen practicable del mundo y de los modelos de convivencia entre los hombres. Un teatro que facilite al espectador la comprensión de su medio social y le permitan dominarlo por medio de la razón y el sentimiento. El logro de tal comprensión y dominio requiere la adopción de una actitud ante la humanidad idéntica a la que se ha venido adoptando desde hace siglos frente a la naturaleza: una actitud crítica, interesada en los cambios, que no considera al hombre y a las instituciones como algo inamovible, inmutable. Tal actitud crítica es incompatible con la identificación. De ahí que el efecto de identificación deba ser sustituido por el efecto de distanciamiento.

El teatro, en sentido brechtiano, ya no intenta hacer olvidar al espectador su mundo, reconciliarlo con su destino, sino que le presenta ahora el mundo para que él intervenga. El público deja de ser una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo para convertirse en una reunión de interesados cuyas exigencias el teatro épico debe satisfacer.

Y es en este sentido por el que Brecht prefiera el término narrar unido a escenario. Porque cuando se narra en un escenario, cuando se muestra, permite

que espectador distancie los sucesos, y pueda tener una actitud crítica al no poder identificarse con lo que acontece. El escenario más que encarnar un suceso, lo cuenta, y más que implicar al espectador en una acción, lo convierten en observador. Y le pide que se implique en la acción, que se confronte con ésta. Sólo es así, cuando el escenario, para Brecht, pasa a tomar un papel didáctico. Lo cual no significa que el espectáculo no se entretenga, ya que Brecht defiende un “aprender divertido”, porque sin diversión nunca es posible el aprendizaje.

Por ello dice el propio Brecht:

«Esta actitud crítica del espectador (respecto del tema y no de la representación como tal) no ha de ser una actitud puramente racional, matemática, neutral y científica. Tiene que ser una actitud artística, productiva, divertida» (2004: 56).

Y es ahí donde Brecht también disiente de Schiller cuando éste habla de que el teatro ha de ser una “institución moral”. No, Brecht ve las cuestiones morales en un segundo plano, ya que, según él, el teatro debe menos memorizar y más estudiar. A partir de ahí es de donde llegarán las conclusiones: comprender la moral de la historia.

Por eso el objetivo de su teatro no es simplemente despertar escrúpulos morales contra determinados abusos, sino encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables. «Para esos moralistas, los seres humanos están para la moral, y no la moral para los seres humanos» (2004:53), puntualiza, finalmente, Brecht.

Antes de pasar a nuestra conclusión, hacemos caso a P. Pavis cuando, siguiendo a Jauss, nos dice que Brecht sólo vio un modo de identificación del espectador, el catártico, pero que existen otros niveles con significados distintos, por lo que se hace difícil proponer una tipología sólida de los modos de interacción entre espectador y personaje. Otros modelos de identificación, como la *asociativa*, en la que el espectador se pone en el lugar de los papeles de todos los participantes; la *admirativa*, en la que el espectador tiene hacia el héroe una actitud de admiración; la *compasiva*, en la que el espectador adopta hacia el personaje una actitud de piedad y donde surge un interés moral, y la *irónica*, en la que el espectador siente sorpresa y se siente provocado por la suerte del anti-héroe (1990:264)

Para concluir, no debemos olvidar que Aristóteles dice una obviedad, ya que junto a sus grandes cargas de profundidad (mímesis, catarsis, etc.), pone un énfasis especial en la construcción interna de la historia. Sólo una historia bien

articulada tiene efectos en su auditorio. El problema es ver en cada momento qué significa que una obra esté bien articulada, pero es evidente que ello es fundamental en toda obra artística que se precie, aunque cambien por paradigmas. Brecht, los cambiaría, pero seguiría pensando en la necesidad también de una obra bien hecha, aunque su objetivo fuera diferente a la *catarsis*.

Brecht, como hemos visto, reclama en el espectador una actitud productiva, crítica, creadora. No se trata de que asista a un ejercicio escolar, sino de asumir el arte como configurador de la realidad. Por ello se posiciona en contra de la visión tradicional de la *catarsis* aristotélica.

Claro que para cambiar esa posición del espectador (del ciudadano) había que crear un teatro nuevo, un teatro que partiera del concepto de "distanciamiento", que no significa abandono de la identificación como tal con los personajes, sino que dicha identificación se distancia porque vemos en escena personajes contradictorios y no héroes a peñón fijo. Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. Una de las constantes de las obras de Brecht estriba en el mensaje de no tomar como natural nada de lo que ocurre cada día. Y es así cómo se puede potenciar su valor didáctico.

Pero, dicho valor didáctico también puede producirse con la estructura de la tragedia que nada tiene que ver con un teatro épico.

Porque Brecht no sólo propone un concepto de teatro, sino que, al mismo tiempo, ha creado ese teatro, y la cuestión, para nuestro trabajo, estriba en ver si su teoría de recepción no catártica sirve para la tragedia. A decir verdad, sí que nos aporta un punto de vista interesante y en consonancia con mucho de lo que hemos tratado de decir en todo momento. Es importante percatarse de que el teatro épico no combate las emociones, sino que las analiza y no se limita a crearlas. Es el modo habitual de entender el arte teatral, desde la perspectiva aristotélica, el que ha querido, para Brecht, separar la razón y el sentimiento al eliminar prácticamente la razón.

Por nuestra parte, sin eliminar, como hemos dicho en alguna ocasión, las emociones, apostamos más por el lado racional. Las tragedias no son teatro épico, y, en cierta medida piden identificación (en todos los sentidos que expone Pavis), lo cual no quita para que dicha identificación tenga un componente a la vez emocional y racional. Al fin y al cabo, defendemos la educación emocional, por un lado, y la necesidad de que el conflicto que,

finalmente, propone la tragedia, deba de ser dilucidado por el espectador. Aristóteles ya estaba planteando, en cierta manera, el distanciamiento, aunque, eso sí, la identificación tenía lugar porque los personajes son, en última instancia, imitaciones de las acciones humanas.

Y, por el contrario, el espectador puede perfectamente emocionarse, porque como dice el propio Brecht, sería completamente errar pretender negar esto en el teatro (y más en la tragedia, añadiríamos), pero siempre que dicha emoción conlleve una reflexión. Asimismo ese conocimiento que provoca la tragedia desde el punto de vista didáctico, también puede ser placentero, como subraya W. Benjamin en sus *Tentativas sobre Brecht*:

«...Sin embargo, el proceso de conocimiento del que hemos hablado es placentero. Que haya que conocer al hombre de una determinada manera engendra ya una sensación de triunfo, y que no se le conozca por entero, definitivamente, porque no se agota con facilidad, porque alberga y oculta en sí muchas posibilidades (de ahí viene su capacidad de evolución) es también un conocimiento placentero. Que se deje modificar por su entorno y que pueda él a su vez modificarlo, esto es, sacar de él consecuencias, todo ello engendra sensaciones placenteras. Desde luego que no es así cuando se considera al hombre como algo mecánico, algo que puede utilizarse sin reservas, algo que no ofrece resistencia, tal y como sucede hoy a causa de determinadas situaciones sociales. El asombro, que debemos insertar aquí en la fórmula aristotélica sobre la eficacia de la tragedia, tiene que ser valorado como una capacidad y desde luego puede aprenderse» (1998:28-29).

Sí, la tragedia puede ostentar un valor didáctico en el sentido brechtiano, y sin perder de vista la *catarsis* emocional propuesta por Aristóteles, tomado ésta como una situación que significa “ponerse en el lugar del *otro*”. Para comprender a ese otro, no para meramente identificarse con él, como veremos más tarde cuando hablemos de la “imaginación narrativa”. Más tarde, ahora es menester tocar otros puntos referentes a la recepción.

6.1.2.- Recepción y política cultural

Después de observar que la tragedia posee un valor didáctico (placentero), habría que recordar su carácter de arte público que vimos en los primeros capítulos, para así atracar en uno de los puertos buscados a lo largo del trabajo. Nos referimos a la consideración de la tragedia, por retomar un hilo siempre presente, como una valiosa metáfora de una política cultural pública.

Dada la complejidad del tema, entraremos en él sólo desde nuestro interés por percibir un alto grado de coherencia que conocemos del teatro griego como institución pública. Una coherencia que tiene su eje de acción en un repertorio bien alejado de una concepción patrimonialista y más cercano a una política favorecedora de la pluralidad tan necesaria en una cultura democrática.

Esto nos lleva de nuevo a Gadamer, cuando plantea que la relación entre texto y lector implica una lógica de preguntas que se presenta de forma dialéctica, una relación bien particular cuando hablamos de tragedia. Porque, primeramente, estamos hablando de un arte democrático, y en segundo lugar, de cómo este arte llega a ser (o debiera) percibido por el espectador.

Ya hemos comprobado que la tragedia es portadora de mitos democráticos; una cualidad que le hace ser definida como arte democrático porque, ante todo, se muestra capaz de exponer el conflicto humano en un escenario ficticio, lo cual ayuda al espectador a comprender las situaciones en las que vive. La experiencia artística, en su sentido pleno, es la que es capaz, sin perder el aspecto formal, de plantear una buena radiografía de los conflictos reales del hombre.

Con el ejemplo de la tragedia griega podemos llegar a la convicción de que el arte, con su imaginación, puede provocar una tensión utópica a través del reflejo de los conflictos latentes.

Conflictos que pierden fuerza al convertirse en objetos representados y que pueden ayudar claramente a vivificar la voluntad moral. El arte, cuando lo es de verdad, como la tragedia, obliga tanto al artista como al receptor a definirse frente a muchos temas que le aparecen, como la guerra, la muerte, el destino.

Por ello, en un arte democrático, de interés público, se hace menesteroso un receptor especial, el cual debe cobrar un valor exclusivo, ya que las obras de arte, por muy maravillosas que sean, no son nada sin un receptor que las perciba, las experimente y extraiga conclusiones. Preocuparse por la recepción supone, entonces, una reacción frente a la lectura semántica del texto, centrada en el autor y en el significado posible de la obra de arte. Por ello debemos reivindicar la importancia del receptor en el proceso comunicativo artístico, de ahí la pertinencia, como hace P. U. Hohendahl, de definir una "teoría de la recepción" como el «intento de investigar las condiciones tanto internas como externas de los juicios de valor estéticos» (1987:33), lo que nos sitúa de lleno en

la cuestión del gusto, que suele estar condicionado por muy diversas instituciones y medios, además de la formación y la experiencia.

En esa dirección, las teorías de la recepción tienen interés para la consideración del juicio de valor y de la evaluación de la experiencia estética. Nos ayuda a considerar qué y cómo percibimos y qué y cómo valoramos; pero también podemos ir más allá, como señala M. Vieites y considerar por qué determinados productos se proponen a la recepción (como el caso sorprendente de las tragedias griegas) y otros no (2004:22), lo que nos sitúa en el mercado por un lado, como ya hemos recordado que veíamos en el capítulo dedicado a Lessing, y en el de las políticas culturales públicas, por el otro, en un espacio que tiene que ver con la implicaciones que subyacen y fundamentan determinadas lecciones y decisiones políticas. Madurando sobre este asunto nos introducimos, pues, en una dimensión socioeducativa, es decir, en la que queremos estar.

Se trata, en suma, de ir más allá del estudio de los autores y sus obras, para considerar el modo de funcionamiento de las obras artísticas en tanto productos artísticos y culturales con alta efectividad comunicativa.

La tragedia, en concreto, nos permite dar cuenta de una concepción de la recepción. Y ello desde un planteamiento más holístico que semiológico, es decir, desde un planteamiento que otee todas las vertientes y no sólo las relativas a los signos que se integran en el espectáculo como significantes. Más bien, diríamos, la trama trágica es mucho más que una combinación de signos, a no ser que decidamos que todo es signo, lo cual nos llevaría a derroteros próximos al absurdo y a la inanición intelectual. Lo señalaba Mario Valdés con estas palabras:

«hemos de reconocer que si todo es signo, no se gana nada con llamar a algo signo, y si todo es texto, es superfluo decir que nada existe fuera del signo; si todos los signos son polisémicos, acabamos por buscar gatos negros en lo más profundo de la noche» (1993:324).

Más bien creemos, y ya es posible demostrarlo, por todo lo visto hasta ahora, que en un espectáculo, como el trágico, confluyen los más diversos asuntos para conformar una gran y diversa densidad significativa. Abogamos, pues, por propuestas como las de W. Iser (1987) y U. Eco (1995), o en el horizonte de expectativas plantado por H. R. Jauss (1987), ya que en todos estos

autores subyace la idea de que el espectáculo, en su recepción, construye a su espectador y el espectador construye su espectáculo.

Un pensamiento que resume bien J. Sanchis Sinisterra con la siguiente reflexión:

«Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena o la sala –o desde el texto hacia el lector–, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas, y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, son sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética» (1995:66).

Lo que nos interesa de los efectos del texto, es ver cómo el espectador configura el espectáculo, cómo lo reconstruye. Para que ello se produzca se precisa de lo que señala Bordieu, esto es, un grado de “competencia estética”. Un grado que se establece por su nivel de dominio de los instrumentos necesarios para aprehender la obra de arte de que dispone en un momento dado, o lo que es lo mismo, de los esquemas de interpretación requeridos para apropiarse de lo que denomina “capital cultural”. Bordieu quiere llegar a determinar que

«la aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador, que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social al mismo tiempo que de la actitud del espectador para confrontarse con esas normas, o sea, su formación artística» (1988:27).

Ese “capital cultural” es el que expresa la tragedia al considerar al espectador como sujeto siempre activo en la recepción. De ahí que propulsemos la idea de un espectador *ideal*, que sería el que posee la competencia y la disposición necesaria para actualizar y concretar todo tipo de espectáculos, el que posee un bien formado “capital cultural”.

Un “capital cultural” que en tiempos modernos tiene derivaciones hacia el tema del ocio, del consumo, y, en definitiva, hacia la calidad de vida de los ciudadanos.

En este sentido habrá que perfilar la dicotomía entre ocio y cultura. Para ello antes que nada hay que formularse una pregunta muy pertinente: ¿se puede establecer una distinción clara entre ocio y cultura?

Dado que la tragedia es un símbolo claro de la democracia griega, es factible señalar que los atenienses no confundieron estos términos. Pero estamos hablando de una parte muy pequeña de la vida griega, ya que las manifestaciones teatrales sólo tenían lugar una o dos veces al año. Por ello la pregunta queda respondida si tomamos la tragedia de modo simbólico, como una actividad de ocio pero a la vez educativa, cultural. Es decir las dos cosas tienen, según nuestra opinión, un significado parecido.

Es evidente que el término ocio es mucho más amplio que el de cultura, pero necesitamos, para hablar de política cultural, que haya obligatoriamente, en algún momento, una intersección. Además, si en nuestro tiempo, entendemos por ocio el tiempo liberado del obligado horario de producción, es obvio que el ocio constituye una conquista. Durante siglos, una inmensa mayoría de la humanidad no tuvo más horizonte que el de alargar la vida lo más posible, y a ello dedicó todo su tiempo. El que hoy sean muchas las personas que disponen de un tiempo de ocio es un avance fundamental, que sería absurdo oponer al concepto de cultura, como si ésta consistiera en seguir produciendo, cambiando al mesa del despacho o la fábrica por fastidiosos libros, conferencias, cine, o la obligada visita a los museos.

La actividad artística se ha desarrollado fundamentalmente entre las personas o clases sociales que han dispuesto de un tiempo de ocio, es decir, de un tiempo libre. Por ello, ocio y cultura no son conjuntos disjuntos como muchas veces se cree, ya que, de lo contrario, estaríamos tomando a la cultura como un segundo trabajo, como una actividad sacrificada.

La cuestión estriba en buscar el significado de ocio. Porque si bien el ocio puede emplearse de muchos modos, el problema surge cuando sólo admite un significado, el que queda bien explícito con la expresión romana de “pan y circo”.

Por el contrario, la experiencia de la tragedia griega nos sigue persiguiendo para que dejemos entrar, en nuestro mundo moderno, la posibilidad de que exista un consumo cultural. Como señala Adela Cortina, en su ensayo *Ética del consumo* (2002b), el consumo no es sólo un medio de supervivencia o un fenómeno económico, sino también un modo de vida. Por ahí entraría el denominado consumo cultural, que tiene mucho que ver con la

calidad de vida, en su sentido natatorio, como decíamos antes siguiendo a Ortega. Y dicha calidad sólo puede desarrollarse en el contexto de una revisión sabia de nuestras pautas de consumo.

Y el arte, como cultura, tiene mucho que ver, como hemos visto en la experiencia griega, con la conformación de la democracia. Es evidente que en la democracia debe de ser prioritaria la cultura como servicio público. Aspecto que ha creado en los últimos tiempos una amplia discusión. La clave del problema estriba en no reducir el tema de lo público a lo que organiza la Administración, porque eso sólo es burocratizar el problema. Ciertamente, el teatro griego se estructura como cultura pública porque lo impulsa el gobierno de la ciudad, pero estamos hablando de una sociedad en la que el ámbito de lo privado aún no existe. Por ello su enseñanza hoy debe adaptarse a nuestra realidad, donde hay experiencias de la iniciativa privada que pueden considerarse como de interés público, y al contrario, iniciativas estatales, que no pasan de ser mero interés privado.

Por consiguiente, el fin de la Administración no es crear un teatro o un arte oficial, sino poner las posibilidades para que se desarrolle un arte público, que es algo bien diferente. Ya lo hemos dicho, la tragedia aporta mitología democrática porque no trata de ofrecer consignas de tal o cual partido, sino preguntas propias de un régimen democrático.

En la complejidad actual se hace necesario, pues, dejar abierto el debate para perfilar los objetivos de una cultura pública, tanto en los asuntos artísticos, como en los medios de comunicación, tan cruciales, tan llenos de mitos (y no siempre democráticos). Porque, siguiendo nuestra interpretación del modelo griego (con las distancias pertinentes, se entiende), podemos decir que el objetivo de la Administración Pública no es la propia Administración Pública, sino la sociedad de donde emana, esto es, para que proteja o haga posibles las manifestaciones de interés público.

Un tema complejo al que hay que enfrentarse, ya que, en muchas ocasiones, tiene mucho que ver con la dialéctica entre mayorías y minorías. Si hablamos de democracia, no podemos sostener que debe hacerse un arte público sólo para la mayoría. Justamente ésa es una de las imposiciones del mercado que podría acabar con la historia del arte.

No hay que confundir democracia con la dictadura de la mayoría, sino en la consecución de cauces legales y reales para la convivencia pacífica de la diversidad, dentro de un "interés común" que cohesione esa diversidad (los

valores superiores que hablábamos). De ahí que veamos que el concepto de cultura es inseparable del respeto a las minorías.

Aquí es donde surge, de nuevo, el tema espinoso del mercado. Porque si, por un lado, no hay que despreciar dicho mercado, ya que desde antiguo éste está lleno de significaciones democráticas, de valiosos intercambios, frente, pongamos por caso, a las economías estatistas, a los planes masificadores. Pero, como ya vimos, el mercado parte de un gusto ya hecho y no por hacer; el mercado, en muchas ocasiones, precisa la supresión de la idea de minoría, de la masificación de los gustos, para poder imponer determinados productos de consumo (incluidos los llamados culturales, que se suelen convertir en sus manos como actividades de entretenimiento) y un modelo compartido del bienestar. En contra, la democracia debe reivindicar siempre el pluralismo, y, para que haya pluralidad, el Estado debe intervenir, protegiendo aquellas actividades que sean valiosas, culturalmente hablando, y de interés público.

Por consiguiente, si tomamos el arte como portador de comunicación y significado, constituye, o debiera constituir, junto a las más profundas creencias, vivencias y opiniones, una trama de identidad colectiva. Así ocurre en la tragedia griega; de ahí su valía. Pero hemos dicho que los ciudadanos iban en cierta manera obligados, o se autobligaban (pocas distracciones colectivas, aparte de la guerra, habrían en ese momento), sin embargo hoy el espectador tiene como principio básico la libertad. Poder elegir. Claro que sólo puede elegir si tiene delante de sí un pluralismo de opciones.

Asimismo, diremos que no existe el público, sino diversos y muy variados públicos. Lo cual no es otra cosa que respeto a la diferencia, ya que democracia implica una huida de cualquier unificación dogmática y, al mismo tiempo, una potenciación de la expresión y el diálogo de las diferencias. No para quedarse en el simple diálogo sino, desde él, buscar, racionalmente, los procesos de interés común y de diferenciación. El tema no es baladí, porque sumergirse, como ya se ha dicho, en el mercado a ultranza, es dejar a las minorías indefensas, por ejemplo, frente a los gustos (impuestos o no) mayoritarios.

En este contexto, no es ya admisible que se hable de un fenómeno artístico según el mayor o menor número de asistentes al mismo. O, en todo caso, la trampa está en tomar a ese gran público en un momento determinado, sin darse cuenta de que, por ejemplo, muchos clásicos pudieron ser en su tiempo minoritarios, pero han resistido muchas minorías de muchas épocas.

Lo importante es la calidad (grado de información, grado de racionalidad...) de los espectadores, y por regla de tres, de los votantes: la democracia sólo es realmente posible en el marco de una cultura democrática, de un comportamiento colectivo democrático. Sin restar un ápice a la legitimidad de las mayorías, ¿no debería ser inherente al valor del voto la capacidad crítica y el pensamiento de los votantes?

La valoración de una decisión mayoritaria es legítima, pero no debiera de estar relacionado sólo por el simple número, sino, por lo menos al mismo nivel, con la lucidez y pensamiento solidario que hay en ella. Porque no basta con invocar el gobierno de la mayoría para decir que estamos en democracia, sino que habrá que observar los contenidos culturales de esa mayoría.

De esa manera, el quid de cualquier manifestación artística, para contar con el calificativo interés público, debe pasar una prueba, aparte de la calidad formal: si se intenta modificar y elevar la capacidad del espectador.

¿Significa eso despotismo ilustrado? Sí, si se hace desde unos burócratas más pendientes por los asuntos privados que colectivos. No, si lo que se pretende es ofrecer mayores posibilidades de las que se tienen, si se está pendiente de lo colectivo –ésta es la responsabilidad de los Estados democráticos– y de encontrar las estrategias precisas para no caer en el simplismo del mercado. La actividad cultura necesita del público, pero también debe de crearlo.

Como nos recuerda Robert Abirached,

«según los juristas, servicio público es un organismo o un conjunto de organismos creados para asegurar la satisfacción de una necesidad de interés general, que se manifiesta en la vida social y cuya importancia es lo bastante grande para justificar su ejercicio directo por parte de una colectividad pública o su control» (2003:54).

Aquí es donde entra el concepto de política cultural, que debe actuar sobre las causas que empobrecen la demanda, proponer una corrección del origen de los problemas. El deber de los gestores culturales públicos estriba en buscar el modo de elevar la exigencia, de alterar las circunstancias vitales con que se encuentran.

Todo ello apunta la necesidad de un espíritu crítico, pero no por la simple mecánica *falsacionista* de Popper, sino para, utilizando el título de un artículo de Adela Cortina, «una educación del deseo» (2001b:61). Pero si en dicho ensayo,

se percibe la necesidad de forjar un temperamento, un carácter, un *êthos* como sentido de la vida moral, en este contexto estaría también relacionado con la educación del gusto o paladar estético.

Por el contrario, observamos que caminamos, en el mundo occidental, hacia una especie de edad media de la democracia, a falta de una renovada ilustración (que acoja la sabiduría trágica); y ello, entre otros motivos, a causa de que vivimos ante una cada vez más vaporosa definición de cultura, en especial la proveniente del poder político cada vez más adicto, en su política cultural, al contendor que al contenido, a la sociedad del espectáculo y de la diversión –en los términos vistos en el presente trabajo, habría una preferencia del teatro romano frente al griego– que al reforzamiento de un imaginario democrático a partir de mitos que aúnen en dicho reforzamiento.

Para romper con este camino es preciso, por retornar al eje del capítulo, un artista cívico⁴⁰, el que alumbre un arte que ayude a desvelar los conflictos latentes, un arte de conocimiento que sirva para enriquecer el espíritu crítico, e introducir racionalidad ante lo oscuro y, a la vez, ensamblar la libertad y la creatividad del imaginario. Hacer de la vida una obra de arte, como vimos que dice Nietzsche. Para ello el espectador debe tener conciencia de su condición, que, como la del ciudadano o ciudadana, se adquiere y se construye, y depende en buena medida de un “capital cultural”, de un patrimonio que se acumula, basado en la formación y en la experiencia. Se precisa también de un repertorio plural, el que frecuentemente no termina de plantear el mercado. La función pública tiene que ver, por lo dicho, con dar pie a que la referida pluralidad exista, como único modo de que también exista un espectador competente, “conocedor”. De ahí lo que señalábamos sobre el necesario respeto a la minoría.

Desde ese planteamiento podemos hacer caso a W. Iser cuando señala que «la manera según la cual el lector experimenta el texto reflejará su propia disposición» (1987:225).

Entonces, la disposición tiene mucho que ver con el “capital cultural” y su competencia estética, lo que equivale a decir que el espectador y los públicos se forman y se construyen, no nacen por generación espontánea. Por ello cobran resonancia los poderes políticos que, como en el caso de la Atenas democrática, potenciaron una actividad que, además de su componente religioso (en el sentido griego), era un acto de elevada legitimidad social, una valiosa señal de

⁴⁰ No negamos, ni mucho menos, otros caminos en el arte, pero sí que intentamos formular el que sería alentado desde un planteamiento de política cultural pública.

identidad. Porque asistir al recinto teatral era un gesto que aportaba un valor añadido a la reputación como ciudadano.

Por otro lado, la obra artística no es nada sin su efecto, que, en el caso de la tragedia, tiene que ver claramente con la transformación y el enriquecimiento del horizonte de las expectativas del público, con una función emancipadora y no decorativa, y menos, demagógica. Una propuesta de *paideía*, al fin y al cabo.

6.2.- *Paideía* trágica y “capital cultural”

Llegamos, pues, al lugar donde pretendíamos hacerlo desde el comienzo del trabajo, a la descripción de la propuesta de *paideía* de la tragedia griega. Ya hemos visto la propulsión que hace la tragedia de mitos democráticos, de una sabiduría trágica, pero ahora habrá que perfilar también algunos aspectos concretos de su funcionalidad pedagógica en la adquisición por parte del espectador del señalado “capital cultural”.

Para ello vamos seguir del cerca el planteamiento de Martha C. Nussbaum. Éste queda bien reflejado en su definición de “cultivo de la humanidad” que tiene que ver con el perfil de la condición de ciudadano. En este sentido tomamos dos modos de entender la pedagogía planteados por Nussbaum que nos viene bien para comprender la función pedagógica de la tragedia. Uno de ellos tiene que ver con el recurso a Sócrates, tomado éste desde la interpretación de Nussbaum, esto es, el que subraya la “vida en examen” y que tiene que ver finalmente con las ideas estoicas de liberar la mente de la esclavitud de los hábitos y las costumbres, con el fin de formar personas que pueden actuar con sensibilidad y agudeza mental en su papel de ciudadanos del mundo.

En efecto, la tragedia griega trata de liberar a través de los mitos democráticos algunas ideas venidas de la costumbre, y también reformular la epopeya antigua, describiendo los conflictos en que se enfrentan la sociedad y el hombre. Describiendo, pero igualmente pidiendo una respuesta al espectador. Una respuesta que nos lleva al otro aspecto, a lo que Nussbaum llama “Imaginación narrativa”, que nos enlaza claramente al poder educativo del temor y la compasión que propuso Aristóteles y que, después, perfiló Lessing al profundizar en su valor educativo.

6.2.1.- ¿Sócrates y o Nietzsche?

Ya hemos prestado atención al valor de la hipótesis de Nietzsche sobre la tragedia para asumir un nuevo concepto de *paideía*, y la recuperación del valor real del sufrimiento para reencontrarse con la vida, cuyo reconocimiento en vez de pesimismo aporta un complejo vitamínico necesario para enfrentarse a dicha vida. El arte trágico salva, se reencuentra con la vida, nos devuelve la posibilidad de estar en ésta, de afirmarla.

Sin embargo hay un punto en el que podemos disentir, y es el referente a la concepción de Sócrates que hace Nietzsche; por ello vamos a intentar dar la vuelta a esta consideración, y demostrar que la visión de Nietzsche con respecto a la *paideía*, a partir de la tragedia, no está reñida con los planteamientos de Sócrates, al contrario, una cosa no quita a la obra, Nietzsche y Sócrates pueden convivir en nuestro planteamiento. Lo mismo que la “identificación” de Aristóteles y el “distanciamiento” de Brecht.

Nietzsche, es cierto, dice que Sócrates es algo así como quien corrompe a la tragedia dada su influencia en Eurípides. O, más concretamente, como dice en *El ocaso de los ídolos*, «el gusto griego se corrompe a favor de una dialéctica. Un gusto más noble es vencido; con la dialéctica, al plebe prepondera» (1975:29). Mismamente, para Nietzsche, Sócrates no sólo fue un equívoco sino también un autoengaño al unir razón con virtud y con felicidad. Además, su método dialéctico, según él, despontencializa al intelecto del adversario, si, como ya dijimos, la razón es descrita como salvadora. Con ese planteamiento, piensa Nietzsche, Sócrates no tuvo más remedio que ser racional.

Desde esta perspectiva, Nietzsche considera a Sócrates como antitrágico porque trató de zanjar los conflictos y fijar interpretaciones desde una artificial coherencia. Su propulsión de un procedimiento racional, dice Nietzsche, desfiguró a la diáfana tragedia que no es otra cosa que inquietud, es decir, todo lo contrario de estatismo.

Dándole la vuelta a esta postura, martilleando sobre lo que Nietzsche propone, utilizando su propia metáfora, diremos que la razón, en el modo de percibir la tragedia griega, nada tiene ver con la falsificación de los sentidos. A la tragedia se acude con los sentidos y las emociones, pero, igualmente, con la imaginación (para vivir las situaciones de los personajes), y también con un pensamiento racional (no omnipotente, como dijimos) que valore las posiciones que entran en conflicto.

De igual manera que la tragedia reinterpreta el mito, la tradición es el enemigo de la razón socrática, lo mismo que la Nietzsche. Ocurre algo parecido con lo que hemos señalado respecto al receptor activo de la tragedia, ya que, según la forma en que M. Nussbaum percibe a Sócrates, este pensador no hace otra cosa que rebelarse contra la vida pasiva, contra las creencias en convenciones.

Así es, lo podemos comprobar, porque si acudimos, por ejemplo, al Diálogo *Critón*, uno de los primeros de Platón, podremos observar que la propuesta de Sócrates consiste en repasar los conceptos y los puntos de vista que la tradición daba por buenos, para comprobar si ahora, en la nueva situación, siguen pareciendo los mismos o hay que rechazarlos.

Desde ese planteamiento, Sócrates sostendría que la educación progresa no por causa de un adoctrinamiento sino por el escrutinio crítico de las propias creencias del receptor. Sócrates, como dice Nussbaum, se posiciona en contra de la pereza de los ciudadanos que tienen la tendencia de ir por la vida sin pensar sobre otras posibilidades y razones. ¿No es eso mismo lo que hace Nietzsche con los filósofos en su genealogía?

En el caso de nos ocupa, añadiríamos la pereza de un espectador sólo contemplativo con lo que ve, o de un espectador que meramente se identifica con el héroe trágico y no extrae consecuencias de lo que le ocurre.

Sócrates sostiene, según M. Nussbaum, que los atributos necesarios para llegar a ser un buen ciudadano pensante se encuentran en todos los ciudadanos, o por lo menos en todos los que no están en algún grado importante privados de la normal capacidad de razonar.

«Y, a diferencia de Platón, quien sostiene que un posible juez y legislador requiere un alto nivel de experiencia matemática y científica, Sócrates, como los últimos estoicos, sólo pide que el juez posea el tipo de capacidad moral que la gente común posee y usa en su proceder cotidiano. Lo que demanda es que esta capacidad sea educada y agudizada para hacerla más plena» (2005:48).

Ante esta posición es pertinente preguntarse lo siguiente: ¿acaso no hace falta para percibir la positividad de la tragedia, a la que se refiere Nietzsche, una agudización racional? O desde otro contexto, ¿no se necesita un espectador avisado para descubrir la mitología democrática que propugna la tragedia? ¿Acaso, para ser un espectador activo ante la tragedia, no hace falta, como

decíamos, no sólo una actitud, sino una competencia? ¿Acaso dicha competencia no precisa de educación?

A este tenor no debiéramos quedarnos, para verificar el fundamental papel de la tragedia en una democracia, en la mera observación de sus conflictos como un simple choque de intereses opuestos. Resulta mucho más fuerte si se la concibe de una manera más socrática, el que nos rememora Nussbaum, ya que, según su teoría, Sócrates «prefiere la democracia porque la democracia es noble, y él piensa que es noble porque reconoce y respeta los poderes de deliberación y elección de todos los ciudadanos comparten» (2005:49). En la tragedia, en ese sentido, ya hemos podido describir que se escuchan las voces y las razones de los personajes. Los trágicos, por eso mismo, no son embaucadores, sino educadores.

Y la tarea central de la educación puede ser, como señala Nussbaum, siguiendo a Sócrates, un enfrentamiento con la pasividad del alumno (para nosotros espectador) exigiendo que la mente se haga cargo de sus propios pensamientos, autónomos de la tradición y de la convención. Por ello, compartimos con Nussbaum la siguiente idea:

«no habremos engendrado ciudadanos verdaderamente libres en el sentido socrático a menos que formemos personas capaces de razonar por sí mismas y argumentar correctamente, capaces de entender la diferencia entre un razonamiento con validez lógica y otro lógicamente débil. Capaces también de comprender al otro» (2005:59).

6.2.2.- La imaginación narrativa

Martha Nussbaum acude a Marco Aurelio para afirmar que para llegar a ser ciudadano no basta con acumular conocimiento, también se debiera cultivar una capacidad de imaginación receptiva que nos permita comprender los motivos y opciones de personas diferentes a nosotros, sin verlas como extraños que nos amenazan, sino como seres que comparten con nosotros muchos problemas y oportunidades (2005:117).

Las diferencias de religión –sigue diciendo Nussbaum– género, raza, clase social y origen nacional dificultan todavía más este esfuerzo por entenderse puesto que tales diferencias, además de moldear las opciones prácticas que las personas enfrentan, dan forma a sus “mundos internos”, sus deseos, pensamientos y maneras de ver el mundo.

En este punto, como ya nos habremos percatado, la tragedia, como manifestación artística, desempeña un papel vital, puesto que cultiva los poderes de la imaginación que son esenciales para la construcción de ciudadanía.

Esto tiene que ver con su capacidad de representar circunstancias y problemas específicos a través de ficciones que, como ya dijimos en el capítulo dedicado a Aristóteles, la tragedia nos muestra «no las cosas que han sucedido sino aquellas que podrían suceder». Este concommiendo de las posibilidades es un recurso valioso en la vida política. Ya lo vimos, la tragedia, para Aristóteles, conmueve al mostrar que ni los grandes están a salvo de la ruina inesperada, que lo esencial no es el poder ni la riqueza, sino la grandeza de alma, aunque ésta lleve al desastre. El horror y la compasión afecta a quienes ven lo terrible de esos sucesos que hacen desplomarse toda una casa noble.

Las tragedias invitan al espectador o lector a conocer y ver más que sus, a veces, ciegos personajes.

Así, pues, formar la imaginación no es la única función de las obras trágicas, pero es una función primordial. El arte trágico tiene el poder de hacernos ver las vidas de quienes son diferentes a nosotros con un interés mayor que un turista casual, con compromiso y entendimiento reflexivos. Con la tragedia, como enseñanza cívica, podemos enfrentarnos a conflictos que nos podrían suceder, o que nos han sucedido, pero ahora los podemos ver con una mayor distancia. Distancia pero a la vez imaginación para percibir las circunstancias que condicionan las vidas de quienes comparten con nosotros algunas metas, también las circunstancias que condicionan a los héroes trágicos tomados como personas, como lo acontecido a Edipo.

Ciertamente, el teatro griego es un hecho político porque, aparte de contar y dar modelos de comportamiento, siempre ofrece la actuación del imaginario en los conflictos que refleja.

García Gual alude a esta situación, recordándonos que en las tragedias áticas es frecuente que, por dicho conflicto, se hable del *otro*, se le dé la palabra al *otro* y no sólo al protagonista, o a una de las partes que entran en conflicto (2000: 33).

Pensemos, otra vez, en *Los Persas*, o en una guerra actual lejana de la que recibimos una noticia, para verificar la importancia de la imaginación. ¿Hasta dónde la imaginación, para colocarse en la situación de las víctimas, puede destruir la argumentación deshumanizada, sin rostro, de las crónicas de guerra?

Si la razón tiende a dar una dimensión abstracta a cuanto sucede, por el contrario la imaginación tiende a hacerlo concreto. Al final, la imaginación es la fuente de donde brotan una serie de preguntas que se rebelan contra la lógica que se nos propone. Algo parecido debió pensar el autor de *Los persas*, interesado por el pensamiento de los vencidos a través de la imaginación.

Y el uso del término imaginación ya está claro en estos momentos finales del trabajo, aún así podríamos matizar una cuestión que nos parece fundamental. Una matización que, siguiendo a Stanislavski, quien en su ensayo *El actor se prepara* (1981), diferencia el significado del concepto *imaginario* frente al de *fantasía*.

Esta segunda acepción tendría que ver con lo que se denomina arte fantástico. A lo largo de la historia ha existido, y existe, un arte fantástico, en dos sentidos. Por un lado, el que representa un escape de la realidad y la construcción de un mundo (fantástico) confortable, y por el otro, el que nos da una posibilidad de vivir en un espacio en el que nos podemos mover con entera libertad. En este último sentido, a través de la fantasía el artista se puede crear una nueva realidad para vivir lo que no vive en la cotidianidad. No crea, por tanto, para huir de la realidad, sino para vivir otra realidad. Situación diferente a la primera versión, en la que la huida de la realidad es su motor. Ahora, el artista no construye otra realidad para sentirse tranquilo, pero tampoco para explicarla, sino por el simple placer de inventar.

La tragedia, y el arte que proviene de ella, es decir, el que defendemos en este trabajo, funciona de otra manera. Porque, en este modo de entender la actividad artística, entra de lleno la imaginación como función diferente a la fantasía. Es decir, el imaginario interpreta la realidad sabiendo que dicha realidad no termina en la realidad cotidiana. Por eso si la fantasía se inventa lo contrario de la vida cotidiana, el imaginario indaga sobre esa realidad, le hace preguntas, imagina un espacio diferente para ver mejor esa realidad, como ya nos ha dejado claro Ortega. El imaginario, por tanto, investiga, al contrario que la fantasía: ésta no investiga, construye simplemente una estructura para escapar de la realidad

Una opción que conduce a una reflexión de cierta trascendencia: los proyectos políticos, personales y artísticos que nacen desde imaginario, lo deben hacer en relación con la realidad, para ponerla en cuestión, y no en su contra.

Siguiendo por esta senda, llegamos a sostener que la tragedia propone una representación mítica que refleja las tensiones y ambigüedades que surgen al confrontarse con figuras de la *otredad* –como puede ser el pueblo persa señalado o los propios héroes legendarios del pasado– las instituciones jurídico-políticas y familiares, los valores éticos y normativos, las creencias y las costumbres de los atenienses del siglo V.

Volviendo a M. Nussbaum, entrevemos que la imaginación narrativa constituye una preparación esencial para la interacción moral (2005:123).

En efecto, las conjeturas artísticas, como las que provocan las tragedias, ayudan a cultivar una resonancia compasiva hacia las necesidades del otro, e inspira una intensa preocupación por el destino del otro, es decir, el héroe, una persona que se hace cercana.

«Esto exige un conjunto de capacidades morales altamente complejas, incluyendo la capacidad de imaginar cómo sería estar en el lugar de otra persona (lo que suele llamarse empatía), y también la capacidad de dar un paso atrás y preguntarse si la persona ha sopesado con su propio juicio todas las consecuencias de lo ocurrido» (Nussbaum, M., 2005:124).

Además, la compasión requiere una cosa más: el sentido de la propia vulnerabilidad ante la desgracia, como veíamos en Lessing. Para responder con compasión, debo estar dispuesto a abrigar el pensamiento de que ese personaje que sufre podría ser yo. Pero, ya lo dijimos, no sólo para identificarse, sino para extraer consecuencias.

La compasión, como así lo entiende también M. Nussbaum, impulsa una exacta toma de conciencia de nuestra común vulnerabilidad (2005:124). En concreto, en la tragedia, el ciudadano se familiariza con las cosas malas que podría suceder en la vida humana, mucho antes de que la vida misma se encargue de hacerlo. Vislumbrar las víctimas que provoca toda guerra, y sentir su situación, oír sus gritos y susurros, en un escenario, nos puede alentar a pensar que la realidad debiera ser de otra manera.

Al invitar a los espectadores a identificarse con el héroe trágico, al mismo tiempo que se propone una persona cuya aflicción no emana de una deliberada maldad, como veíamos en el tema de la *hamartía*, la obra teatral o ficción logra que la compasión por el sufrimiento se apodere de la imaginación.

Las tragedias muestran las posibilidades y debilidades humanas, y hacen ver el contraste entre la condición humana (siempre limitada por dioses y

oráculos) y la condición de ciudadano (siempre limitada por conflictos a veces de difícil resolución).

Aunque, más allá de esto, haciendo otra vez caso a Nussbaum, quien ve la asistencia al teatro como una actividad importantísimo para los más jóvenes, las tragedias piden al futuro ciudadano que se identifique no sólo con quienes efectivamente podría llegar a ser –mendigo, exiliado, general, esclavo–, sino también con muchas personas que, en cierto sentido, nunca podría llegar a ser, como un troyano, o un persa. Y si es un varón, puede colocarse también en el lugar de una esposa, de una hija y de una madre. Por ejemplo: defendiendo la ciudad del ataque de un hermano (Eteocles), provocando la muerte de alguien sin quererlo (Deyarina), descubriendo una verdad inesperada (Edipo), suicidándose por la defensa de unas leyes familiares (Antígona), o siendo una esclava a causa de perder una guerra (Hécuba) (2005:127). Lo mismo ocurre con una espectadora.

Por medio de la identificación –la que Lessing deja claro, como vimos, al señalar que “identificación” no significa admiración, porque el que admira no se mira a sí mismo, y el que compadece, en cambio, sí se transforma a sí mismo–, el espectador puede descubrir muchos destinos distintos al suyo, y ver a personas tan elocuentes y capaces como él afrontar el desastre. Una identificación distanciada, añadiríamos, por todo lo dicho sobre la discusión entre Brecht y Aristóteles, que le permite a dicho espectador afrontar la situación para después darle pie a reflexionar, para que esa experiencia se convierta en algo importante. Gustar un espectáculo es placentero o no. Pero puede gustar aún más, o disgustar, desde una necesaria deliberación. Algo que puede ser todavía más placentero. Incluso cuando no gusta una obra de arte, si se descubren los por qué, esto también es enriquecedor.

Este complejo arte de interpretar la obra, que nos enlaza con el planteamiento inicial del trabajo, cuando acudimos a Gadamer, tiene su base, como nos viene a decir Nussbaum, en los estoicos. En concreto, cuando éstos invitaban al ciudadano del mundo a cultivar un entendimiento empático de las personas que son diferentes.

La tragedia, en fin, desarrolla y despierta capacidades de percepción y juicio que son medulares para la democracia, porque, entre otras cosas, se hacen visibles los conflictos tanto exteriores como interiores de las personas, y, por eso mismo, las propias personas, como las víctimas de *Las Troyanas* que dejan de ser

estadística o fantasmas de la demagogia para convertirse en seres de carne y hueso.

Pero, volviendo al socratismo anunciado anteriormente, no debemos olvidar, como dice Nussbaum, que la tragedia desafía la sabiduría y los valores convencionales. Por ello, será preciso repetir que si la imaginación literaria provoca el sentimiento de la compasión, debe de hacerlo sin perder el sentido crítico; no sólo el espectador ante una obra trágica vive una identificación empática y experimenta emociones, sino que esto debe ir acompañado con la formulación de preguntas críticas sobre dicha experiencia (2005:134). No sólo debe, por tanto, ser contemplativo, sino activo en lo que ocurre, y estar abierto (eso es lo que pide el conflicto trágico) a la deliberación racional. O lo que es lo mismo, como diría Ortega, unir todas las dimensiones cognitivas del hombre (razón, entendimiento, memoria, imaginación) y las construcciones a las que dan lugar, como el señalado mundo de la cultura.

En suma, para el “cultivo de la humanidad”, ¿qué se requiere? La tragedia nos ha llevado a un horizonte, a que el receptor pueda razonar y decidir sobre distintas opciones y argumentos, entrando en una auténtica deliberación, y a reconocer el valor de la vida humana (la sabiduría trágica) y, por tanto, a verse, como los héroes trágicos, inmerso en problemas humanos comunes. En este mismo orden de cosas, los espectadores cultivan la humanidad ante la percepción que les propone la tragedia de verse a sí mismos no sólo como ciudadanos pertenecientes a una región o grupo, sino también, y sobre todo, como seres humanos vinculados a los demás seres humanos por lazos de reconocimiento y mutua preocupación. Lo cual no significa, volvemos a remarcar, que no se elijan unos valores por encima de otros.

Dice F. Savater que el teatro nos ayuda a entender lo que fue la democracia griega porque se instauró la costumbre de escuchar (2001:36). La idea de que hay que prestar oídos a una persona en el plano de igualdad, de que hay que escuchar al otro, que es, en el fondo, la base del teatro, es decir, la idea de que los seres humanos somos interesantes los unos para los otros, que no estamos anulados de antemano, es inherente al teatro griego.

En ese sentido, sigue diciendo Savater, hay mucha gente que no sólo se va a morir sin haber escuchado nunca a nadie, sino que además lo tiene a gala. De ahí que defendamos la función intelectual del arte (de la tragedia en este caso), ya que el ciudadano ha de poseer un intelecto capaz de interpretar y de seguir una argumentación, puesto que es el eje mismo del debate democrático.

Por ahí aparece uno de los debates básicos de una democracia, el que se produce en los parlamentos, que debería ser, dentro del contexto que hemos propuesto, la manifestación de la doble voluntad de escuchar y convencer para alcanzar el acuerdo que mejor convenga al interés general. Algo parecido ocurre con el espectador de la tragedia, se sientan en una gradería y escuchan, para extraer las mejores consecuencias que colaboren en la mejoría de la democracia.

Y, como hemos observado, la imaginación narrativa es fundamental para capacitar al auditorio en el esfuerzo de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, o vivir conflictos que les ocurren a otros seres con los que se puede identificar, además de ser un lector (y oyente) inteligente de la historia de esa persona (personaje en este caso), y comprender las emociones, deseos y anhelos que alguien así pudiera experimentar. Dicho en palabras de M. Nussbaum suena así:

«la imaginación narrativa no carece de sentido crítico, pues siempre vamos al encuentro del otro con nuestro propio ser y nuestros juicios a cuestas; y cuando nos identificamos con un personaje [...] inevitablemente no nos limitaremos a identificarnos, también juzgaremos esa historia a la luz de nuestras propias metas y aspiraciones» (2005:30).

He ahí el valor de la *paideía*: que todo espectador tenga sus propias metas y que las coteje con lo que ve y siente. Uno aprende a ser solidario con el otro, a vivir empáticamente el dolor y el sufrimiento de los demás, sólo a través de la *consistencia de los argumentos* que se manejen.

He ahí el desafío de la potencialidad de la tragedia para instarnos a estar en un mundo de manera más justa y comprometida, porque lo que en estas obras se narra o escenifica puede servirnos como eje de reflexión moral al permitir *empáticamente* la sensación de vivir la vida de los *otros*.

Porque, a fin de cuentas, una experiencia estética, como la que incita la tragedia, provoca vivencias, preguntas y respuestas del individuo, y, para ello, exige una disposición, una “competencia”, un “capital cultural”. Lo cual puede resumirse en dos facetas que trabajan conjuntamente, la de pensar y la de sentir.

Volvamos a los inicios, a considerar que la cultura griega antigua asignó una enorme importancia al drama trágico porque le preocupaba la educación moral. En efecto, las obras de los dramaturgos atenienses expresan y elaboran una manera nueva para el hombre de comprenderse y de situarse en sus

relaciones con el mundo, la *polis* democrática, los dioses, los otros, y consigo mismo y sus propios actos.

El arte debe de ser contemporáneo a su tiempo. Y sólo así puede lograr trascender el tiempo, como la tragedia, que sigue dando que hablar y reflexionar, como hemos intentado demostrar en todo momento.

CONCLUSIONES

Una vez alcanzado el final del trabajo, es necesario tratar de responder a las cuestiones planteadas en la introducción. Para ello, en primer lugar, recogeremos los resultados obtenidos en cada momento, para llegar a unas conclusiones generales, y así poder ver las consecuencias que, desde los caminos seguidos, y las sendas abiertas, pueden deducirse para contestar a la pregunta clave: ¿qué aporta la tragedia a la educación democrática?

1) Ya en el primer capítulo destacábamos que el desarrollo de la democracia griega iba unido al establecimiento de formas nuevas de arte, entre ellas la tragedia. Como vimos, este género teatral surge y se desarrolla en un periodo histórico de profundas transformaciones, que van desde el régimen tiránico hasta la implantación y auge de la democracia, por ello su evolución sigue el ritmo (inédito) de la creación de la Atenas democrática.

Sin negar el posible origen ditirámico de la tragedia, como propone Aristóteles, y después confirmará Nietzsche, nuestro camino ha indagado en otro origen, el de la épica y la lírica coral, representaciones que tenían lugar en celebraciones de fiestas ciudadanas. Ello nos ha conducido a considerar que la tragedia, ya en sus comienzos, tiene una implicación política.

Una implicación que se evidencia también en el hecho de que las obras trágicas, en la Atenas democrática, se representasen en el Teatro, es decir, una institución religiosa y social al igual que lo eran la Asamblea y el Partenón. Un dato que nos indica manifiestamente que su vínculo con la vida política y la organización cívica es estrecho.

Todo ello tendría que ver con la propia descripción de la tragedia como teatro, como arte comunicativo, por buscar el hilo iniciado con Gadamer. La tragedia es una suerte de punto focal donde se anuda toda una serie de dimensiones: lo social, lo estético, lo político, lo imaginario. Nos da respuestas claras a lo que podemos denominar “responsabilidad social del arte”.

Porque si el arte quiere ser definido como tal, debe de ser responsable de su función cívica, de su función de indagación de la realidad (individual y social). La tragedia nos enseña que hacer arte no es sólo hacer las cosas más

bellas, sino decir más cosas y decir *más* las cosas, que es a lo que debe aspirar todo acto creador. La tragedia, como buen arte, no se propone explicar el mundo, sino recrearlo. Y recrear una cosa es una buena manera de entenderla. La tragedia es arte vivo, perturbador, una ducha estética, pero de higiene moral.

Tal vez por ello la cultura griega antigua asignó una enorme importancia al drama trágico. En efecto, las obras de los dramaturgos atenienses expresan y elaboran una manera nueva para el hombre de comprenderse y de situarse en sus relaciones con el mundo, con la *pólis* democrática, con los dioses, con los otros, y consigo mismo y sus propios actos. Porque ir a presenciar una tragedia no se entendía como “una experiencia estética”, si eso significaba una experiencia independiente del interés cívico y político.

2) Una vez iniciado este primer contacto con la tragedia, buscamos en el trayecto del trabajo algunos de los perfiles más significativos que los filósofos han obtenido al reflexionar sobre esta manifestación teatral. Un arte que en sus pensamientos se convierte en una fuente de conocimiento, en una “filosofía artística”.

De Platón nos ha interesado, especialmente, sus aportaciones insertas en su libro *La República*, y, paradójicamente, las que proponen la expulsión de los poetas (entre ellos, a los trágicos) de la ciudad ideal, porque, según él, sólo se dedican a “imitar una imitación” y, por tanto, se alejan de la noble misión de reflejar la realidad. Pero esa condena, podemos ya sintetizar con claridad, tiene mucho que ver con el gran valor que otorga Platón a la tragedia como potencia educativa. Por eso la teme.

Una potencia que Aristóteles, en *La Poética*, no reconoce tan visiblemente, como pudimos observar, pero sí da a la tragedia la capacidad de imitar la vida (*mímesis*) y provocar *catarsis* en los espectadores, lo que nos abrió el tema de la recepción o el papel del ciudadano ante las vivencias de los héroes trágicos. Además, nos habló de la *hamartía* o error trágico que conduce a éstos a la catástrofe. El temor y la compasión, lo que provoca la tragedia según Aristóteles, afecta a quienes ven lo terrible de esos sucesos que hacen desplomarse toda una casa noble. Pero cuando Aristóteles observa en la tragedia un agente educativo no piensa que sea un instrumento elevado de una educación superior, sino que pone las cosas en el sitio que las había sacado Platón, al percibir su función como educación popular.

A Aristóteles, es cierto, le interesa mucho la estructura de la tragedia, pero también abre a la actividad artística la posibilidad de que ésta tenga gran repercusión en el aspecto cognoscitivo, al percibir el arte de los trágicos desde un estatuto superior a la historia. Recordemos cuando señala que el poeta es más filósofo que el historiador, porque expresa no lo que meramente es o fue, sino lo que pudiera haber sido en virtud de la necesidad o la probabilidad. El poeta aristotélico, he ahí su *status* intelectual, lee la realidad mejor que el hombre corriente, porque es capaz de hacer metáforas.

De Lessing nos importó destacar su percepción ya bien clara y firme del papel educativo que supone la tragedia, y ello, sin salirse de una continuidad de la teoría aristotélica. No obstante, para Lessing, dicho papel proviene de la compasión y el temor que padece el espectador ante los dilemas que viven los héroes trágicos. Un modo de ver la cuestión que nos proporciona una potente fuente educativa para el ser humano. A la postre, la compasión llega ser, en la consideración de Lessing, una habilidad moral. También su estudio pormenorizado de la tragedia nos sirve para delimitar lo que denominamos en su momento “interés público” a diferencia del “interés del público”, una dialéctica que sirve siendo básica para alumbrarnos en el desarrollo de lo que hoy denominamos política cultural.

Seguidamente, observamos cómo Hegel le otorga un gran valor a la tragedia, utilizándola incluso para demostrar su teoría filosófica basada en la dialéctica. Después de dar una visión genérica de su utilización de la tragedia, para sus fines filosóficos, nos centramos en su reconocidísima interpretación de *Antígona*, una obra que, como dijimos, le sirve a Hegel de modelo para explicar el mundo griego. Pero, lo más significativo de su aportación es esa capacidad de la tragedia para entablar debate a partir de las razones de dos posturas éticas. Porque, para Hegel, la cuestión fundamental de la tragedia es de naturaleza ética.

Y si para Hegel la tragedia le valió para dar vida y razones a su pensamiento, mucho más a Nietzsche, para quien este género teatral llega a ser el principio motor de su filosofía. En este sentido, en nuestra reflexión, hemos roto con una visión que le aleja de cualquier considerando democrático, ya que si bien Nietzsche no perfila concretamente la fuerza de la tragedia como educación democrática, una vez desvelados algunos prejuicios de la mano de Jesús Conill, descubrimos que no sólo proclama un nuevo modelo educativo a partir de la *sabiduría trágica*, sino que ésta casa a la perfección con una

democracia que no quiera ser decadente. Para Nietzsche, la tragedia, al contrario que para Hegel, carece de una dimensión moral, ya que ve que no hay ningún conflicto entre el individuo y el orden moral del mundo, sino el individuo y "la naturaleza de las cosas". Una relación estética, ya que el mundo, según él, sólo puede ser justificado como fenómeno estético. Pero, aún así las cosas, el arte, para Nietzsche, es creación, lo que espolea y viabiliza la vida, y la cultura trágica propone una sabiduría instintiva diferente a la del hombre teórico, pero sabiduría en definitiva. La sabiduría que debe lograr que el hombre haga de su vida una obra de arte. Y puede que esto tenga bastante de moral, y lo bien cierto es que es máxima educativa.

También hicimos un acercamiento a Ortega y Gasset, a su visión del héroe –aquél que por un acto real de su voluntad quiere poner en marcha el proceso que conduce a la propia perfección de su realidad vital– y descripción del sentido religioso de la tragedia. Asimismo llegamos, dentro del magisterio orteguiano, a su "idea del teatro", tomado éste como una "metáfora visible", como un necesario escape de la realidad, no para huir, sino para salirse y así poder abrir los horizontes de la misma, para ampliar sus límites.

En suma, pudimos comprobar que la tragedia, desde la perspectiva filosófica, es portadora de un notable contenido, y, por ello, posee en su matriz una buena carga de elementos de cariz educativo y cultural.

3) A continuación descubrimos que la tragedia tiene un papel activo en el paso de una *paideía* aristocrática a una democrática. Pero esto sólo es posible vislumbrarlo al percatarse de que las raíces de las manifestaciones trágicas penetran en las capas más profundas del ser humano y en el aliento de un *êthos*, un anhelo espiritual y una imagen de lo humano.

Si en la *paideía* aristocrática predominan las reglas dadas que asignan a los hombres su lugar en el orden social y, con él, su identidad, ya que allí está prescrito lo que se debe y lo que no se debe hacer, y cómo han de ser tratados y contemplados si fallan. Por contra, en el héroe trágico ya no se caracteriza por el triunfo, sino por la caída, porque ya no se trata de reflejar un ideal aristocrático, sino un ideal humano.

La tragedia, en sí, colabora en la plasmación de algunas ideas que pudieron perfilar un nuevo imaginario social. El *démos* debió constituirse por el reforzamiento de un imaginario capaz de unir a los ciudadanos en torno a unas creencias: justicia, igualdad y libertad, es decir, los temas básicos de la

democracia (y de la tragedia). En este contexto, Taylor nos ayudó a observar cómo una comunidad política está ligada a un imaginario histórico compartido, y cómo su identidad, su memoria y su capacidad de proyecto, están determinadas por la concepción del mundo que ofrecen los relatos fundadores; Castoriadis, sin salirse de esa línea, nos relacionó claramente el *lógos* con la instauración del *démos* de un *espacio público y común*. Un espacio donde la exposición de las opiniones, la discusión y la deliberación, la igualdad sin la cual esta discusión no tiene sentido y la discusión que realiza esta igualdad (*isegoría*), y que trae aparejada la responsabilidad y obligación de hablar (*parrhesía*), se vuelven posibles y reales por primera vez (por lo que se sabe) en la historia de la humanidad.

Podemos deducir, pues, que el orden democrático ateniense no es fruto sólo de teorizaciones, sino también de un orden moral a través del cual se concebía la vida. Y la tragedia ayuda a alumbrar ese imaginario, y viceversa, se nutre del mismo.

Así es, la tragedia, desde su planteamiento artístico, entra en diálogo con los sofistas y políticos del momento y forma parte de las ideas democráticas que se discuten en la Atenas del siglo V a. C. Este arte exhala un sinfín de conflictos políticos dentro de otros humanos más genéricos, pero las materias principales de las obras trágicas son el ideario social de la ciudad. De ese modo, encontramos en las obras trágicas muchos elementos que fueron perfilando, como se ha dicho, un *êthos* democrático en la época preplatónica. La tragedia cobra especial relevancia cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano (Vernant).

Estando así las cosas, parece lógico reafirmar que el ingrediente político es fundamental en la tragedia. Además de los conflictos dolorosos e incomprensibles de los hombres en relación con los dioses y con el destino, dicho cariz es cardinal ya que las piezas trágicas conducen a reflexionar sobre la ambivalente relación que la nueva ciudad democrática mantiene con el pasado (*paideía* aristocrática) y del que pretende despuntar como un sistema político-social radicalmente nuevo.

4) Los autores trágicos aparecen, manifiestamente, como protagonistas del pensamiento auspiciado en la era democrática. Cada uno contribuyendo a diferentes contenidos, pero casi siempre en consonancia con sus circunstancias políticas y sociales. A través de las representaciones trágicas, el pueblo

ateniense se ve reflejado en un nuevo escenario social y político en que está sumido.

Representaciones que cobran relevancia en nuestro estudio particular de cada trágico. De Esquilo aprendimos la superación del dilema trágico mediante el triunfo de la justicia, de la concordia. Asimismo nos apercebimos de una moralidad protegida por los dioses y que incluye la ayuda al débil, además de una conciliación de principios e intereses opuestos. Ahí está también esa virtud siempre perseguida de los personajes sofócleos a pesar de las redes y trampas de la realidad. En ese contexto se encuentra igualmente la necesidad de interiorizar los juicios morales que pide Eurípides, en un mundo repleto de demagogos.

5) Las obras trágicas, otro tema fundamental en nuestro estudio, toman sus contenidos de los mitos, pero no para repetirlos, sino para recrearlos y someterlos a examen, como pretexto para debatir los temas que inquietan a la *pólis*. Todos los problemas que interesan a una ciudad libre se presentan en escena: la justicia, las víctimas de la guerra, la voz del vencido, el crimen, la culpa o el castigo... Asimismo, se acumulan dilemas, como los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país; los límites del poder, y el conflicto del poder político y la ley religiosa tradicional.

El *lógos* sustituye al mito, pero también convive con él. Porque el mito trágico es experiencia existencial de la realidad, no contrapuesto a la historia; él también cuenta una historia, una narración. Tampoco podemos decir que el mito se contrapone a la "verdad" porque él mismo es una verdad interpretada. El mito trágico no sólo es una invención o una fábula, sino también es revelador. Y más todavía, cuando éste se convierte en mito democrático, como demostramos en el análisis pormenorizado de distintas obras trágicas. Es entonces cuando la tragedia adquiere un grado, un interés público, ya que colabora con el crecimiento de la conciencia personal y social, algo básico en un sistema democrático.

La tragedia se muestra capaz de exponer el conflicto humano en un escenario ficticio, lo cual ayuda al espectador a comprender las situaciones en las que vive.

Y también nos recuerda que una democracia no posee garantía de éxito. Sófocles señala los peligros en los que podía caer por un exceso de confianza en las propias fuerzas de la razón, al margen del orden divino y tradicional. Lo

importante es comprender, con este autor, que la democracia tiene unos principios, y que cuando éstos se derrumban, la democracia se tambalea. Por ello, Sófocles pone sobre aviso al ciudadano ateniense y a los poderes públicos, del peligro que podría representar el prescindir totalmente de todo principio divino y tradicional, como pretendía la primera sofística. Eurípides, por su parte, se interesa más por los individuos que por la comunidad, se interesa por las pasiones –odio, venganza, amor–, y replantea la necesidad de una nueva moral, de una cordura.

Planteamientos muy necesarios porque, como nos enseña la tragedia, una democracia transporta dentro de sí una gran carga de mitos antidemocráticos, incluso la tradición de la moral aristocrática puede estar infiltrada en sus entrañas, y es así como los demagogos, como teme Eurípides, pueden llegar a llevar sus riendas. A la democracia, nacida y crecida desde posturas como la de Atenea (*La Orestíada*), le puede ocurrir como a Hécuba, que en un principio vive bajo la confianza que le ofrecen las convenciones que estructuran su propia vida, y luego, a pesar de mantenerse firme en la adversidad, descubre que el compromiso más firme puede ser traicionado, de ahí que lo que le merecía a este personaje confianza deja de merecerlo.

No hay otro lema para lograr ese ideal (la democracia): la necesidad de que reine la inteligencia, como la que acaece en *Las Suplicantes*. Y la inteligencia no es nunca comodidad, sino enriquecimiento de contenidos.

Los poetas trágicos entran de lleno en el mundo del derecho de su época, y utilizan el vocabulario legal jugando deliberadamente con sus incertidumbres e incoherencias. Esto da lugar a una serie de problemas morales que afectan sobre todo al tema de la responsabilidad humana.

Por eso consideramos a la tragedia como un “arte democrático”, de “interés público”, ya que aporta una serie de conflictos que muchas veces tienen que ver con asuntos profundos de dicha democracia. Al fin y al cabo, en el teatro griego se plantean debates que afirman las virtudes de la democracia frente a sus enemigos, pero también se hacen las preguntas que son propias de una sociedad democrática. La tragedia surge, pues, de un artista cívico.

Y en este contexto nos percatamos de un aspecto fundamental, básico, en nuestro estudio: las democracias –también la griega– precisan de razones, de un suelo firme, de unos principios, pero también de mitos que ayuden a su pervivencia, a la conformación de una cultura democrática, ya que, de lo

contrario, pueden quedar en un mero marco constitucional vacío de contenido, de auténtica vida democrática.

6) La experiencia trágica aporta lo que denominamos “sabiduría trágica” como un elemento de enriquecimiento de la razón. El juicio racional, desde nuestro punto de vista, puede enriquecerse con la apertura al pensamiento intuitivo (Tecmesa, en *Áyax*). No se debe olvidar, si se comprende el quid de muchos personajes trágicos, que lo instintivo, lo vital, no sólo es parte de dicha razón, sino también ha sido parte forjadora de la misma. La tragedia, de ese modo, aporta “sabiduría” (trágica), lo que da vida a un modelo de racionalidad de corte integrador, desde un sentido no unilateral.

Puede haber en las tragedias una búsqueda de respuesta emocional, de comprensión y compasión por los personajes, pero, al mismo tiempo, ofrecen razones al espectador para que las pondere y tome decisiones. Ha aquí el posible desenlace de la reflexiones sobre recepción, uniendo, fundiendo, la “teoría de la identificación”, proveniente de *La Poética* de Aristóteles y la “teoría del distanciamiento” propuesta por Bertolt Brecht. Ambas son válidas a la hora de observar el grado de participación del espectador en las obras trágicas.

7) La tragedia es un modelo de política cultural. Como se ha señalado, es el gobierno quien organiza sus representaciones, y no para realizar propaganda política o transmitir unos determinados valores, sino para plantear preguntas y para exponer conflictos que siempre permitan lecturas distintas, abiertas. Las tragedias dejan un margen de interpretación al espectador. De ahí que podemos ya deducir que la tragedia busque más una educación de la libertad de juicio que un acto de propaganda. He ahí su fuente para diseñar una política cultural verdaderamente democrática ya que propone la existencia de un “público”, en el que los espectadores precisan de una gran madurez para emitir dicho juicio. Propone hacer del “interés público” un “interés del público”.

Porque cuando una pieza de cultura es capaz de provocar en sus receptores no sólo la adhesión o el rechazo, sino el diálogo crítico, entonces esa pieza se engarza en la comunidad. A través de la discusión pública, la pieza cultural deja de ser un mero eslabón en la cadena de producción-consumo para integrarse en un tejido colectivo de conciencia y experiencia. Al fin y al cabo se cultiva en función de algo y para algo.

Por ello, la tragedia da pie a una sociedad del diálogo, a una sociedad democrática necesitada, justamente, de mitos democráticos para serlo más (democrática); de una sociedad donde el poder político ha de considerarse dinamitante de un “poder comunicativo” (Arendt, Habermas). Un poder que tiene como base, no lo olvidemos, profundos diálogos entre dos o más personajes, o personajes consigo mismos, un diálogo en el que interviene el espectador al finalizar la obra. La tragedia precisa de discusión pública, de valoración, de interpretación. Y el diálogo con “lo trágico” es una buena manera de hacer músculos, de poner en movimiento las ideas.

Lo importante es la calidad (grado de información, grado de racionalidad, de educación sentimental, etc.) de los espectadores. Una calidad que debiera percibirse también en el ciudadano como votante, ya que, siguiendo el símil de la tragedia, debe optar por diversas opciones (políticas). También el ciudadano, en su vida diaria, tiene que elegir y valorar opciones (hacer *zapping*). Porque la democracia sólo es realmente posible en el marco de una cultura democrática, de un comportamiento colectivo democrático. ¿O acaso no debería ser inherente al valor del voto la capacidad crítica y deliberativa de los votantes?

Las respuesta a esta pregunta sólo pueden realizarse admitiendo que el orden democrático va más allá de la legalidad o formalismo electoral, que el orden democrático precisa de su arraigo (Tocqueville), y que, para que ello ocurra, también necesita de una serie de exigencias éticas y sociales cuyo reconocimiento, normativo y cultural, constituye la base de las realidades políticas democráticas. La tragedia lleva tras de sí un “capital cultural” con el añadido de “cultivo de la humanidad” que tiene que ver con el perfil de la condición de ciudadano.

Todos estos pormenores nos dan pie, pues, a definir a la tragedia como metáfora de política cultural pública.

8) La tragedia posee la fuerza de la “imaginación narrativa” (M. Nussbaum), una de los términos básicos para comprender el presente trabajo. Las emociones pueden ser racionales ya que, necesariamente, están emparentadas con creencias y juicios, y por ello no son incompatibles con la imparcialidad siempre y cuando se adopte una actitud como la del “espectador juicioso”.

No olvidemos que el principio de la tragedia, al que hemos llegado, es el respeto a la medida, al límite (Camus). Al ofrecernos el rostro del otro (*Los*

Persas) y la voz de los vencidos (*Las Troyanas*), las tragedias nos conducen a la prudencia, pero no sólo eso, sino que se observa en sus enseñanzas una necesidad también de sensatez, de lucha contra el analfabetismo emocional (*Medea*, *Fedra*). De ese modo, ponerse en el lugar del otro, lo que nos enseña la “imaginación narrativa”, es una afluyente indispensable del juicio racional, y no como relevo de la racionalidad desprestigiada. Sin emoción, la inteligencia es superficial, por más que desarrolle intrincados modelos y justificadas soluciones. Ponerse en el lugar del otro es emocionarse, pero también comprenderle. Identificarse (*Aristóteles*) pero también distanciarse (*Brecht*). He ahí la *paideía* trágica.

Los personajes trágicos caen, en ocasiones, en la tentación del desenfreno dionisiaco (*Las Bacantes*), lo que nos evidencia la ineludible existencia de esta parte tremendamente humana. Pero su existencia no significa dejarse llevar por éste, porque también nos dice la tragedia que se puede escapar de esta situación desde una posición, como hemos dicho, más juiciosa.

Platón condena al teatro porque es la *mímesis*, la mentira, el falso-semblante. Pero si la tragedia crea un plano de realidad que es lo ficticio, los espectadores saben que eso a lo que el teatro da vida y carne no existe en la realidad. Este conocimiento es la conciencia de lo ficticio. No obstante, lo ficticio también significa “lo que pudiera ocurrir”, como vería *Aristóteles*, de ahí que el espectador pueda pensar sobre la realidad a raíz de dicha ficción. De esa “metáfora visible” que habla *Ortega y Gasset*.

El autor trágico sabe bien que eso que produce son ficciones, un arreglo poético, pero piensa que el mundo de lo imaginario es lo que tiene más importancia, porque es en ese mismo mundo donde él puede dejar filtrar un mensaje de verdad.

Es en esa dimensión artística y comunicativa por la que nos percatamos de que para asistir a una tragedia se necesita la capacidad de escuchar, y comprender a los personajes.

Hace algo más de un siglo que *Zaratustra* testimoniaba que Dios había muerto en el corazón de los hombres. Hoy podemos constatar que el hombre occidental se está muriendo en el corazón el mundo, y el arte sucumbe a la tentación del silencio. Pero, qué otra cosa es el arte, como advertimos en la tragedia, sino el reconocimiento de la facultad humana de transformar la realidad, de imaginar los conflictos de la realidad (el teatro puede ser un ciclón de experimentos) para llegar antes que el destino, la conciencia de la dignidad

de lo humano frente al nihilismo de la barbarie. O el peligro siempre presente de la insensatez, de Medeas calculadoras, de soberbios Edipos, de dioses que no quieren dar el fuego a los hombres, de Creontes que se arrepienten (si lo hacen) tarde, de Agamenones que hacen todo, hasta sacrificar a su hija, por la patria y por Zeus.

Mediante la imaginación, la tragedia no enseña dos habilidades básicas de lo que hoy denominamos educación intercultural: el diálogo y la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Así, las propias personas, como las víctimas de *Las Troyanas*, dejan de ser estadística o fantasmas de la demagogia para convertirse en seres de carne y hueso. La tragedia les permite ser algo a todos, ya que ningún personaje puede verse reducido a esa especie de codificación –los africanos, los afganos, los palestinos, los sin papeles, los desaparecidos...- que ha permitido, según las épocas y lugares, borrar de la existencia a miles o millones de seres, directa o indirectamente. La tragedia busca, en fin, romper con el castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

Ése es el fondo de este teatro, la idea de que los seres humanos somos interesantes los unos para los otros (A. Cortina).

En este caso, esto se inscribe en la relación de espectador y la humanidad manifestada por los personajes trágicos. El fin de esta interacción poética es ganar en calidad moral. Porque la vida de los otros nunca será indolora, siempre supondrá, en algún sentido, una contrariedad.

En realidad, la tragedia, como formador de un imaginario, puede contribuir a solucionar algunos problemas sociales ya que, a diferencia de los meros cálculos matemáticos y las predicciones de utilidad, involucra al espectador en la vida de otros hombres y mujeres, de otros individuos con problemas, cualidades y defectos propios, haciéndole consciente de la rica complejidad de la individualidad humana, y de su irreductibilidad a meras cifras o meros datos dentro del todo social. Se puede entender, entonces, que la compasión es acción porque es sentir, sentir *lo otro* como tal, sin esquematizarlo en una abstracción. Personajes con nombres y apellidos (Creonte y Antígona) a los que se les permite la argumentación. Antígona muere sin abdicar de su individualidad, o Hécuba, como representante de unos vencidos que proclaman su dignidad.

9) Los personajes trágicos tienen unos objetivos fijos que se contraponen. La tragedia surge cuando dos personas no se entienden. Y así brota la necesidad de entenderse. Precisamente, ese ser fuente de conflicto sería otra consecuencia, ya que si pensamos, como en todo momento hemos hecho, que la tragedia está reñida con el dogma, con la indoctrinación, ello es así porque no quiere, en principio, predisponer a obrar en una dirección. Sin embargo, no adoctrinar no significa no decir nada, no apostar por opciones. La tragedia, más bien enseña a percibir el carácter conflictivo de la existencia y de la vida social, frente a los dogmas que dan y quitan la razón sin explicaciones razonadas.

La tragedia es una de las primeras creaciones humanas en la que se define y profundiza el concepto de conflicto. Si bien expone los conflictos de la ciudad, lo hace asumiendo valores superiores (como la deliberación), por lo que se diferencia, clara y rotundamente, de la política en su versión demagógica. En este sentido, cabría recapacitar y señalar que lo importante de la tensión trágica no es tanto resolver la paradoja que indica sino vivir la tensión, sin olvidar el peligro que representa evitarla o pretender haberla superado. Por ello la tragedia nos informa de que el desacuerdo moral es una condición con la que se debe aprender a vivir en una democracia, ya que puede haber fuerzas “igualmente legítimas” que trabajan en sentidos opuestos. Una *dike* puede ser a menudo cuestionada por otra *dike* que se le opone. La tragedia transmite que la libertad está en el conflicto. El cual no se puede solucionar eliminando a una de las partes, como ya apuntamos en la introducción. Se puede elegir una, pero no obviar la existencia de la otra, siempre que esa otra sea también argumento, de lo contrario no puede haber diálogo de lo diverso, porque, entonces, sí que surge el dogma.

Ante el conflicto trágico, lo único que se asemeja a una solución sería la descripción clara del conflicto, pero podemos ya decir que el intento de solución del conflicto práctico no es ajeno a la tragedia y se halla presente en el seno de las obras como una posibilidad más. Recordemos la dualidad trágica que atraviesa *Antígona*: aceptar la ley de la *pólis* significa quebrar la ley natural y, a la inversa, seguir la ley natural implica romper el orden de lo común. Pero, al mismo tiempo, la tragedia nos conmina a percibir que si bien un ciudadano puede ser leal a su comunidad, ello es compatible con una necesidad de una idea de justicia universal (*Los Persas*).

Por otro lado, en dicho conflicto, la tragedia nos descubre la importancia de las pasiones, de lo dionisiaco en el ser humano, pero también que es

imposible e inhumano no sentir la fuerza de la concepción platónica de un ser autosuficiente y puramente racional, limpio de pasiones, libre de las limitaciones contingentes que ahogan su poder. Y ello puede ser visto así aunque Edipo nos recuerde una y otra vez que podemos estar en la pista falsa, o que Eurípides nos diga que lo inesperado y el infortunio siempre llama dos veces (o más). El ser humano quiere fijeza y estabilidad, pero también es vulnerable y frágil (Nussbaum).

De ahí que la tragedia encarne un compendio de experiencias humanas, pero no como mera exposición, sino para encontrar caminos que ayuden a ver actitudes moralmente deseables. Las que hagan a los seres humanos menos vulnerables, menos frágiles.

Todo ello repercute en el sistema democrático, donde pervive, junto a unos principios, todo un juego de conflictos y de ambigüedades que hay que captar, auscultar, a través de descubrir y nunca eludir una serie de tensiones trágicas que lleva consigo.

10) Podemos, pues, concluir a partir de todo lo visto, vivido y pensado, que la tragedia es un documento excepcional, un buen ejemplo del estudio del impacto que puede producir el hecho artístico sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literaria y la institución política. Es un cúmulo de debates morales.

La tragedia suscita la participación de la razón, obligada a reflexionar sobre los factores contrapuestos; y ello tiene como consecuencia la necesidad de una respuesta del ciudadano ante su mundo. Sería una simpleza pensar que las obras trágicas se limitan a rechazar soluciones teóricas, porque siempre están abiertas, y muy abiertas, al criterio de racionalidad. La tragedia busca la parte intelectual del espectador (con todo lo que esto lleva, también de *razón sentiente*) porque intenta comunicar con la inteligencia de dicho espectador. Es un gran relato, porque es una expresión eminentemente intelectual, porque trata como intelectuales a los espectadores. El espectador, así, adquiere una dignidad intelectual. Sin embargo, como hace Tecmesa (*Áyax*) también hay que percatarse de lo que hay detrás de las palabras y los gestos. Esto es, tener juicio y sensibilidad.

Desde luego que la tragedia se nutre de la tolerancia, la actitud que viven los personajes trágicos que les permite expresar y predicar sus creencias y opiniones, lo cual va unido a una actitud cívica; pero tolerancia no es glorificar

el limbo de las equivalencias, del todo vale igual, porque el espectador o lector puede advertir que hay opciones de los personajes más cercanos a la verdad que algunas otras, por lo menos en términos morales.

No basta considerar a la tragedia como un lugar de reflejo (*mímesis*) de la vida en la ciudad, a través de lo que llamábamos un “espejo roto”, sino que también la cuestiona. Esta consideración obliga a que percibamos a la tragedia como un espacio público donde adquieren sentido los procedimientos de discusión y deliberación.

En el teatro griego la pregunta es importante, pero también algunas respuestas, no lo olvidemos, como la conciliación, la deliberación y otros valores superiores. La pregunta alienta nuevos horizontes. ¿Acaso ese horror que sufren los personajes trágicos no es un indicativo de los horrores que amenazan a los propios espectadores? ¿Acaso no se trata muchas veces de personajes que quisieran vivir apaciblemente y ven, y se ven, contra su voluntad, empujados por acontecimientos que ellos no han provocado ni querido? ¿No está dicha pregunta a favor de una agudización racional para contrarrestar la realidad humana, rodeada de oráculos y de dioses? ¿No nos pide que construyamos como réplica una armonía a través de nuestras propias respuestas a los interrogantes? ¿No es ése el concepto de destino, entendido como una posibilidad siempre abierta, dentro de un camino no querido, de una crueldad real, causada o padecida, que escapa a la previsión adormecida del ciudadano medio? Por ello Prometeo no es un bello durmiente, sino un rebelde.

Y una democracia, como ocurre en la tragedia, no puede descuidar los múltiples conflictos trágicos que se entretajan en sus redes, del mismo modo que un ser humano no debe obviar la fortuna o las pasiones.

A veces tiene *razón* Creonte, otras, Antígona. Depende de las circunstancias, y no por ello podemos dejar de pensar en la superioridad moral de Antígona, de su sentido último de desobediencia civil, pero esa predilección nunca debe negar la complejidad de las situaciones humanas. El error está en creer que la felicidad excluye el dolor. El hombre, nos enseña la tragedia, no tiene más remedio que vivir en esta forma dual. Ello no evita que se perfilen virtudes por encima de las otras, como la sensatez frente a la embriaguez, como la justicia frente a la venganza. Pero ambas opciones deben ser mostradas, porque ambas son parte de lo humano.

He ahí el sentido deliberativo que trasmite la tragedia a raíz de los conflictos que expone; un sentido que nada tiene que ver con una negociación

de intereses en conflicto, con la que se pretende que una sociedad pueda vivir en paz. No, los trágicos reconocen -es evidente- el conflicto, y no sólo lo reconocen sino que lo hacen básico de su poética y estructura formal, pero siempre abren la posibilidad de intentar superarlo, como la razón que impera al final de *La Orestíada*, y en la reflexión de Edipo (en Colono) tras el diluvio sufrido; o el despertar que surge después del paso de Dionisos (*Las Bacantes*). Que el conflicto continúe, nada tiene que ver con el esfuerzo hecho por superarlo. Un esfuerzo que comunican los personajes a los espectadores, abriéndoles los ojos y, de paso, posibilitando su entrada en un debate público, esto es, dejando franca la puerta a una necesaria educación cívica.

El teatro griego, en definitiva, busca el protagonismo de los seres humanos, su rebelión frente a los mecanismos de muy diverso orden y, por finalizar con una de sus funciones originarias, el perfil de un pensamiento crítico y democrático. Queda claro, pues, que la tragedia, como parte activa de la educación democrática, tiene un papel relevante.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV.-** (2000) *Historia de la literatura griega*, Cátedra, Madrid.
- AAVV.-** (1997) *Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, Editrice Le Maschere, Milano.
- ADORNO, T. W.-** (1983) *Teoría estética*, Orbis, Barcelona.
- ALSINA, J.-** “Esquilo” en *Historia de la literatura griega*, Cátedra, Madrid.
- ABIRACHED, R.-** (1994) *La crisis del personaje moderno*, ADE- Teatro, Madrid.
- (2003) “Teatro, servicio público: los avatares de una moción”, *Ade-Teatro*, nº 95, pág. 51-54.
- ANOUILH, J.-** (2004) *Antígona, Jezabel*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- ARANGUREN, J. L.-** (1989) “Antígona y democracia”, en Monleón, J. (ed.) *Tragedia griega y democracia*, Patronato Festival de Teatro Clásico de Mérida.
- ARISTÓFANES.-** *Obras completas*, Gredos, Madrid.
- ARISTÓTELES.-** (1999) *Poética*. Traducción e introducción: Argimiro Martín, Tilde, Valencia.
- (2002) *Poética*. Prólogo y traducción: Antonio López Eire. Epílogo: James J. Murphy. Ediciones Istmo, Madrid.
- (2004) *Poética*. Traducción e introducción: Alicia Villar Lecumberri, Alianza Editorial, Madrid.
- (2007) *Ética Nicomáquea*, Gredos, Madrid.
- (2007) *Retórica*, Gredos, Madrid.
- (2007) *Metafísica*, Gredos, Madrid.
- AUMONT, J.-** (1988) *De l'esthétique au présent*, De Boeck, Liège-Paris.
- BAÑULS OLLER, J. V.-** (1996) *Paideía aristocrática y paideía democrática*, Quadern de Filologia. Vol. II, Facultat de Filologia, Universitat de València.
- (1998a) “Tragedia griega y compromiso político”, en Andresen, K., Bañuls, J.V, y De Martino F. (eds.) *El teatre, eina política*, Levante Editori-Bari, Valencia.
- (1998b) “La tragedia de Sófocles”, en Andresen, K. y Bañuls, J.V. (eds.) *Sófocles y Brecht (Tal Show)*, de Walter Jens, Colección Teatro Siglo XX. Universitat de València.
- BAÑULS J. V. Y CRESPO P.-** (2002) “La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles”, en De Marino, F. y Morenilla, C. (eds.) *L'ordin de la Llar*, Levante Editori-Bari, Universitat de València.
- BARASCH, M.-** (1991) *Teorías del Arte: De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid.
- BARRY, B.-** (1995) *Teorías de la Justicia*, Gedisa, Barcelona.
- BAYER, R.-** (1993) *Historia de la Estética*, FCE, México.
- BEARDSLEY, M. Y HOSPERS J.-** (1981) *Estética: historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid.
- BENAVENTE BARREDA, M.-** (1970) Introducción a *Tragedias de Sófocles*, Ed. Hernando, Madrid.
- BENJAMIN, W.-** (1998) *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid.

- BENEDETTO, V. DI.-** (1971) *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino.
 (1978) *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo*, Piccola Bibl. Einaudi, Torino.
- BENJAMIN, W.-** (1998) *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid.
- BERGUA CAVERO, J. -** (2006) *Introducción a Tragedias de Sófocles*, Gredos, Madrid.
- BERTHOLD, M.-** (1974) *Historia social del teatro*, 2 tomos, Guadarrama, Madrid.
- BONNARD, A.-** (1951) *La Tragédie et l'homme. Études sur le drame antique*, La Baconnière, Neuchâtel.
- BIEDA, E.-** (2006) "Medea, madre enfurecida. Sobre los alcances del *Thymós* en la *Medea* de Eurípides" en Juliá, V. (ed.) *La tragedia griega*, Azul Editorial, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P.-** (1988) *La distinción*, Madrid, Taurus.
- BRADLEY, A. C.-** (1950) *Hegel's theory of tragedy*, Lectures on poetry, Oxford.
- BRAUDILLARD, J.-** (2001) *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
- BRECHT, B.-** (2004) *Escritos sobre teatro*, Alba Editorial, Barcelona.
- BROOK, P.-** (1973) *El espacio vacío*, Península, Barcelona.
- CAMUS, A.-** (1994) *La peste*, Edhasa, Barcelona
 (1995) *Le malentendu*, Gallimard, París.
 (1996) *El hombre rebelde*, en Obras 3, Alianza Editorial, Madrid.
- CALDERÓN, J.F.-** *La tragedia griega y el mito moderno*, Affectio Societatis, Revista Electrónica del Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Antioquía, nº 1.
- CATORIADIS, C.-** (2001) "Antropología en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles", en *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
 (2006) *Lo que hace a Grecia. 1.-de Homero a Heráclito*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CLAIR, J.-** (1998) *La responsabilidad del artista*, La balsa de la medusa, Visor, Madrid.
- CONILL, J.-** (1991) *El enigma del animal fantástico*, Tecnos, Madrid.
 (1997) *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Tecnos, Madrid.
 (2003) "Razón experiencial y ética metafísica en Ortega y Gasset", en *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 7.
 (2006) *Ética hermenéutica. Crítica desde la facticidad*, Tecnos, Madrid.
- CONSTANT, B.** (1988) "De la libertad de los Antiguos comparada con la de los Modernos", en Constant, B., *Del espíritu de conquista*, Tecnos, Madrid.
- CORNFORD, F. M.-** (1987a) *Principium Sapientiae. Los orígenes el pensamiento filosófico griego*, Visor, Madrid.
 (1987b) "De la religión a la filosofía", en *Travesía*, nº 1.

CRESPO, P.- “Los personajes femeninos en la tragedia de Esquilo: entre la acción y la pasión”, en Di Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El fil d’Ariadana*, Levante Editori-Bari, Universitat de València.

(2004) “Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles”, en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.) *El caliu de L’oïkos*, Levante Editori-Bari, Universitat de València.

CORTINA, A.- (1990) *Ética sin moral*, Tecnos, Madrid.

(1997) *Ciudadanos del mundo*, Alianza Editorial, Madrid.

(2001) “La actualidad de Tocqueville”, prólogo de ROS J. M., *Los dilemas de la democracia liberal*, Editorial Crítica, Barcelona.

(2001b) “La educación del deseo”, *Claves de Razón Práctica*. Nº 113, pp. 56-61.

(2002a) *Ciudadanía cosmopolita: de los derechos a las responsabilidades*, Debats, nº 77, pp. 74-83.

(2002b) *Ética del consumo*, Taurus, Madrid.

(2007) *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía en el siglo XXI*, Ediciones Nobel, Oviedo.

CORRAL GÓMEZ, P.- (2004) “El teatro sense públic”, en Herreras, E (ed.) *Interés públic o interés del públic?*, Edicions Bromera, Alzira.

CITTI, V.- (1978) “Struture e tensioni sociali nell’Antigone di Sofocle”, en *Tragedia di classe in Grecia*, Liguori, Napoli.

CRESPILO, M.- (1994) *La mirada griega (exégesis sobre el extravío trágico)*, Alianza, Madrid.

CUBELLS, F.- (1979) *Los filósofos presocráticos*, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia.

DAHL, R. A. – (1976) *Análisis político moderno*, Fontanella, Barcelona.

(1992) *La democracia y sus críticos*, Paidós, Barcelona.

DANTO, A.C.- (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona.

DAVIS, P.- (1990) *Diccionario de teatro*, Paidós, Barcelona.

DAVISON, J.A.- (1949) “The Date of the Prometheia”, en *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*. Vol. 80, pp. 66-93.

DELCOURT, M.- (1962) *Euripide, Théâtre complet*, Gallimard, París.

DEL RÍO, E.- (1997) *Modernidad y posmodernidad (Cuaderno de trabajo)*, Talasa, Madrid.

DIAZ, C.- (1994) *Hegel, filósofo romántico*, Ediciones pedagógicas, Madrid.

DILTHEY, W.- (1974) *Teoría de las concepciones del mundo*, Revista de Occidente, Madrid.

DODDS, E. F.- (2006) *Los Griegos y lo Irracional*, Alianza, Madrid.

DOMENACH, J. M.- (1967) *Le retour du tragique*, Seuil, París.

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, J.- “Juicio estético y cultura política en Hegel”, en *Konvergencias*, nº 14, Medellín (Colombia).

- ECO, U.- (1984) *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bompiani, Milán.
 (1992) *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.
 (1995) *Interpretación y sobreinterpretación*, Akal-Cambridge, Madrid.
- EHRENBERG, V.- (1954) *Sophocles and Pericles*, Basil Blackwell, Oxford.
- ESQUILO.- (1990) *Tragedias Completas*, Cátedra, Madrid.
 (2006) *Tragedias*. Introducción: Francisco Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid.
- ESTAL, G. DEL.- (1962) *La Orestíada y su genio jurídico: justicia de sangre y espíritu*, Biblioteca La Ciudad de Dios, El Escorial.
- EURÍPIDES.- (1990) *Tragedias*, Edaf, Madrid.
 (2002) *Tragedias*. Gredos, Madrid.
 (2006) *Tragedias*, Gredos, Madrid.
- FACIO, C. V.- (1963) *La moralità dell'arte*. Sansoni, Florencia.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M.- (2002) "Introducción general", en Esquilo, *Tragedias*, Gredos, Madrid.
- FERNÁNDEZ LLEBREZ, F.- (2001) "Pensamiento trágico y ciudadanía compleja: crítica a la razón omnipotente", en *Anuario de Teoría política*, nº 1.
- FERRATER MORA, J.- *Diccionario de filosofía*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- FESTUGIÈRE, A, J.- (1986) *La esencia de la tragedia griega*, Ariel, Barcelona.
- FORREST, W. G.- (1988) *Los orígenes de la democracia griega*, Akal, Madrid.
- FREUD, S.- (1973) *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
- FUSTEL DE COURAGUES, N. D.- (1971) *La ciudad antigua*, Iberia S.A., Barcelona.
- GADAMER, H.G.- (2006) *Estética y Hermenéutica*, Tecnos/Alianza, Madrid.
- GARCÍA BORRÓN, J. C.- (2002) "Los estoicos", en Camps, V. (ed.) *Historia de la ética*, V. I., Crítica, Barcelona.
- GARCÍA GUAL, C.- (1989) "Democracia, tragedia y educación", en *Tragedia griega y democracia*, Colección Festival de Teatro Clásico de Mérida.
 (1990) *Introducción a Tragedias de Eurípides*, Edaf, Madrid.
 (1995) *Prometeo, mito y tragedia*, Nueva ed. Revisada, Hiperión, Madrid.
 (1997) *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona.
 (2003) "Teatro clásico y educación ciudadana en la Atenas clásica", en J. Conill y D. Crocker, *Republicanismo y educación cívica, ¿Más allá del liberalismo?*, Comares, Granada.
 (2007) "De los 300 a Esquilo", en *Claves de la Razón Práctica*, nº 174.
- GARCÍA LÓPEZ, J.- (1992) "Tragedia griega y religión", *Minerva* 6, 1992, pp. 37-60.
- GARCIA MARZÁ, V. D.- (1993) *Teoría de la democracia*. Nau Llibres, València.
- GELB, I. J.- (1993), *Historia de la escritura*, Alianza Universidad, Madrid.

- GIL, L.-** (1989) *La ideología de la democracia ateniense*. Cuadernos de Filología Clásica, nº 23, Universidad Complutense, Madrid.
- GISELBRECHT, A.-** (1960) "Lessing et la Dramaturgie de Hambourg", en *Théâtre Populaire*, nº 40, París.
- GOMÁ LANZÓN, J.-** (2003) *Imitación y experiencia*, Pre-textos, Valencia.
- GUERRA, M^a J.-** (2005) "Said frente a Huntington", *Pensamiento Crítico*, Disenso 47, <http://www.pensamientocritico.org/margue1105.htm>.
- GUTMANN A. Y THOMPSON D.-** (1998) *Democracy and disagreement*, Belknap Press, Nueva York.
- HABERMAS, J.-** (1994) *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona.
 (1990) *Pensamiento postmetafísico*, Taurus Humanidades, Madrid.
 (1991) *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona.
 (2006) *Entre naturalismo y religión*. Paidós Básica, Barcelona.
- HAUSER, A.-** (2004) *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo 3, Debolsillo, Barcelona.
- HAVELOCK, H. E.-** (1994) *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid.
- HEGEL, G.W.F.-** (1973) *Estética*, Edicions 62, Barcelona.
 (1974) *Lecciones de filosofía de la historia universal*, Revista de Occidente, Madrid.
 (1997) *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.
 (1985) *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México.
 (2005) *Principios de la filosofía del derecho*, Edhasa, Barcelona.
- HELD, D.-** (1992) *Modelos de democracia*. Plaza y Janés, Barcelona.
- HERRERAS, E.-** (2002) *José Monleón. Un viaje (real) por el imaginario*, Generalitat Valenciana.
- HESSEN, J.-** (1966) *Teoría del conocimiento*, Austral, Madrid.
- HESÍODO.-** (2006) *Obras y fragmentos*. Introducción: A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, Gredos, Madrid.
- HOHENDAHL, P. V.-** (1987) "Sobre el estado de la investigación de la recepción", en Mayoral J. A. (ed.), *Estética y recepción*. Arco Libros, Madrid.
- HOLLAND, T.-** (2007) *Fuego persa. El primer imperio mundial y la batalla por Occidente*, Aldana, Planeta, Barcelona.
- HOMERO.-** (2006a) *Iliada*, Introducción traducción y notas E. Crespo, Gredos, Madrid.
 (2006b) *Odisea*, Traducción: J. M. Pavón. Introducción: C. García Gual, Gredos, Madrid.
- HORMIGÓN, J. A.-** (2002) *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Publicaciones de la ADE, Madrid.
- HOWARD LAWSON, J.-** (1995) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, ADE-Teatro, Madrid.
 (1997) *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.

- ÍMAZ, M^a. J.- (2004) "Sobre el estoicismo. Rasgos generales y figuras centrales", en García Gual, C.- (ed.) *Historia de la Filosofía antigua*, Trotta, Madrid.
- ISER, W.- (1987), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, J. A. (ed.) *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid.
- IRIARTE, A.- (1996). *Democracia y tragedia; la era de Pericles*, Akal, Madrid.
- IZQUIERDO, A.- (1999) *Estética y teoría de las artes. Friedrich Nietzsche*. Prólogo, selección y traducción, Tecnos, Madrid.
- JASPERS, K.- (1996) *Lo trágico, El lenguaje*. Ágora, Málaga.
- JAEGER, W.- (1947) *The Theology of the Early Greek Philosophers*, Oxford.
(1992) *Paideía*, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá.
- JAUSS, H. R.- (1971) *La actual ciencia literaria alemana*, Anaya, Madrid.
(1987) "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en Mayoral, J. A., (ed.): *Estética de la recepción*. Arco Libros, Madrid.
- JIMÉNEZ, M.- (1999) *¿Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona.
- JULIÁ V. E.- (2006) "Eurípides: crisis y vuelta a los orígenes. *Las Bacantes*", en Juliá, V. (ed.) *La tragedia griega*, Azul editorial, Buenos Aires.
- KANT, I.- (1989) *La metafísica de las costumbres*. Estudio preliminar: Adela Cortina, Tecnos, Madrid.
(1990) *¿Qué es la Ilustración?*, Universitat de València.
(2001) *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid.
- KAUFMANN W.- (1978) *Tragedia y Filosofía*, Seix Barral, Barcelona.
- KITTO, H.D.F.- (1958) *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London.
(1966) *Greek Tragedy, A Literary Study*, London.
- KIRK, G. S.- (1971) *El mito: Su significado y funciones en las distintas culturas*, Paidós, Barcelona.
- KOMMERELL, M.- (1990) *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Visor, Madrid.
- KNOX, B. M. W.- (1964) *The heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles.
- LANE FOX R.- (2007) *El mundo clásico, La epopeya de Grecia y Roma*. Crítica, Barcelona.
- LASSO DE LA VEGA, J. S.- (1970) *De Sófocles a Brecht*, Planeta, Barcelona.
- LANZA, D.- (1977) *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino.
- LEGROS, R.- (2003) *El advenimiento de la democracia*, Caparrós Editores, Madrid.
- LESKY, A.- (1973) *La tragedia griega*, Labor, Barcelona.
(1996) "Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus", *The Journal of Hellenic Studies*, nº 86.
- LESSING, G. E.- (2004) *La dramaturgia de Hamburgo*, ADE-Teatro, Madrid.
- LIPOVETSKI, G.- (1992) *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona.

LLEDÓ, E.- (1999) "El mundo homérico" en Camps, V. (ed.) *Historia de la ética*, Crítica, Barcelona.

(2006) "Introducción general", en *Diálogos de Platón*, Gredos, Madrid.

LLINARES, J. B.- (2000) "Noves interpretacions d'Antígona en la filosofia del segle XX", en Martino F. De y Morenilla, C. (eds.) *El fil d'Ariana*, Levante Editori-Bari. Universitat de València.

LÓPEZ PÉREZ, R.- (2003) *La racionalidad y el origen de la democracia griega*, Cinta de Moebio, nº 16, Universidad de Chile.

LUCAS DE DIOS, J. M.- (1994) *Introducción a Tragedias de Sófocles*, Madrid, Alianza.

MACGOWAN, K., MELNITZ, W.- (1961) *La escena viviente*, Eudeba, Buenos Aires.

MACINTYRE, A.- (1982) *Historia de la ética*, Paidós, Barcelona.

(1987) *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona.

(1994) *Justicia y racionalidad*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona.

MÁRSICO, C.T.- (2006) "Instrucciones para llenar un tonel. Platón y el enfrentamiento entre poesía y filosofía", en Juliá, V. (ed.) *La tragedia griega*, Azul editorial, Buenos Aires.

MARRADES, J.- (2001) "Hegel sobre Antígona: la razón de la mujer", en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El Fil d'Ariatna*. Levante Editori-Bari, Valencia.

MARTIN RODRÍGUEZ, A.- "El influjo de *La Poética* en la teoría y la práctica literarias", *Introducción a La Poética*, de Aristóteles, Tilde, Valencia.

MAUS, M.- (1969) "Représentations collectives et diversité des civilisations", en *Oeuvres*, Vol. II, Éditions de Minuit, París.

MELERO, A.- (2006) "Sátira, humor y fantasía de los coros cómicos griegos", en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. El lamento de la tragedia antigua*, en Sáez J. L. y Monleón, J. (eds.), Asociación Cultural La Tarasca, Burgos.

MICHAUD, Y.- (1997) *La crise de l'art contemporaine. Utopie, démocratie et comédie*, Puf, París.

MIRANDA CANCELA, E.- (1998) *La Atenas de Pericles y la tragedia de Sófocles*, en Andresen, K. y Bañuls, J.V. (eds.) *Sófocles y Brecht (Tal Show)*, de Walter Jens. Colección Teatro Siglo XX. Universitat de València.

MIRALLES, C. - (1968) "Evolución espiritual de Eurípides", en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Tomo II, Madrid, 1968.

MILLER, T Y YÚDICE, G.- (2004) *Política cultural*, Gedisa Editorial, Barcelona.

MOLINUEVO, J. L.- (1995) Edición y estudio introductorio de *El sentimiento estético de la vida (Antología de textos de José Ortega y Gasset)*, Tecnos, Madrid.

MONLEÓN, J.- (1989) "Un teatro político", en Monleón, J. (ed.) *Tragedia griega y democracia*, Colección Festival de teatro Clásico de Mérida.

(1991) *La vigencia de los clásicos griegos*, Primer Acto, nº 237.

(2001a) "Cultura democrática y teatro público", en Monleón, J. (ed.) *Teatro y democracia*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid.

(2001b) *Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas*, Cuadernos de Estudios Teatrales, Universidad de Málaga.

(2002a) "Sobre la tragedia griega", en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos.

(2002b) "El valor de los mitos clásicos en las sociedades contemporáneas", en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos.

(2002c) "Aristófanes: la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma", en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos.

(2003) *Desde el Mediterráneo: humanismo y barbarie*, Diputación de Sevilla.

(2006a) "¿Qué hacemos con los griegos?", en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. El lamento de la tragedia antigua*, en Sáez J. L. y Monleón, J. (eds.), Asociación Cultural La Tarasca, Burgos.

(2006b) "Lamento, pregunta y protesta en la tragedia griega", en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. El lamento de la tragedia antigua*, en Sáez J. L. y Monleón, J. (eds.), Asociación Cultural La Tarasca, Burgos.

MOREY, M.- (1988), *Los presocráticos; del mito al logos*, Editorial Montesinos, Barcelona.

MORIN, E.- (1994) *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona.

MOSSE, CL.- (1969) *La tyrannie dans la Grèce antique*, París.

MUÑOZ, A.- (2001) "¿Puede la democracia evitar la dictadura? La necesidad de transformar la democracia en una sociedad abierta", en XIII Congrés Valencià de Filosofia, Edita Societat de Filosofia del País Valencià.

(2003) "Educación intercultural y diálogo crítico", Reserca.

MURPHY, J.- (2002) Epílogo a *La Poética*, de Aristóteles, Ediciones Istmo, Madrid.

MURRAY, G.- (1940) *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford.

NAUGRETTE, C.- (2000) *L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, París.

NESTLE, W.- (1987) *Historia del Espíritu Griego*, Ariel, Barcelona.

NIETZSCHE, F.- (1972) *El ocaso de los ídolos*, Tusquets Editor, Barcelona.

(1975) *El origen de la Tragedia*. Espasa-Calpe, Madrid.

(1980) *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid.

(2005) *El nacimiento de la tragedia*. Este tomo contiene también sus obras preliminares: *El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo*, Alianza Editorial, Madrid.

(2001) *La gaya ciencia*, Akal, Madrid.

NOGUEIRA, Á.- (2003) "La rebeldía, en tanto proyecto político, ético y estético". Editorial de la revista *Anthropos* nº 199.

NUSSBAUM, M.- (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*, La balsa de la Medusa, Madrid.

- (1997) *Justicia poética*, Andrés Bello, Barcelona.
- (2003) *La terapia del deseo, Teoría y práctica de la ética helenística*, Paidós, Barcelona.
- (2005) *El cultivo de la humanidad*, Paidós, Barcelona.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F.-** (1994) *Historia Básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid.
- OLSON E.-** (1965) *Aristotle's Poetics and English Literature*, Bloomington, Chicago.
- ORTEGA Y GASSET, J.-** (1982) *Ideas sobre el teatro y la novela y Máscaras*, Revista de Occidente, Alianza Editorial, Madrid.
- (1986) *Mirabeau o el político*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1987) *La deshumanización del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1993) *El espectador*, O.C. II. Alianza Editorial, Madrid.
- (1994a) *La idea de principio en Leibniz*, O. C. VIII. Alianza Editorial, Madrid.
- (1994b) *La rebelión de las masas*, O.C. IV. Alianza Editorial, Madrid.
- (1994c) *Goethe desde dentro*, O.C. IV. Alianza Editorial, Madrid.
- (1995) *El sentimiento estético de la vida* (Antología), Edición y estudio introductorio: José Luis Molinuevo, Tecnos, Madrid.
- (1996) *Biblioteca de ideas del siglo XX*, O.C. VI., Alianza Editorial, Madrid.
- OTTO, W. F.-** (1996) *Der Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main.
- PANDOLFI, V.-** (2001) *Història del teatre*. Volumen I, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PAREYSON, L.-** (1997) *Els problemes actuals de l'estètica*, Col.lecció Estètica & Crítica, Universitat de València.
- PAVIS, P.-** (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona.
- PELLING, C.-** (1997) *Greek Tragedy and the Historian*, Clarendon Press, Oxford.
- PEREZ RASILLA, E.-** (1998) "Brecht y el sentido del extrañamiento. Una nueva forma de concebir el teatro", ADE-Teatro, nº 70-71.
- (2003) "Estrategias narrativas de la escritura teatral", Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea, nº 8.
- PERNIOLA, M.-** (2001) *La estética del siglo veinte*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid.
- PIANACCI, R.-** (2007) *Rito, Mito y Tragedia, Las Antígonas americanas*, Tesis Doctoral.
- PICO DE LA MIRÁNDOLA, J.-** (1984) *Oración sobre la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid.
- PLATÓN.-** (1991) *La República*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2007) *Diálogos de Platón*, 7 tomos, Gredos, Madrid.
- PODLECKI, A.J.-** (1966) *The political background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- POLIBIO** (1997), "Historias", en *Obra completa*, Gredos, Madrid.

- POST, L.A.**- (1950) *The Seven Agains Thebes as Propaganda for Pericles*, CW 44.
- REDONDO, J.**- (1998) *Antígona de Sófocles*, en Abdresen K. y Bañuls, V. (eds.) *Sófocles y Brecht (Talk Show)*, Universitat de València.
- REINHARDT, K.**- (1972) *Eschyle, Euripide*, Éditions de Minuit, París.
(1991) *Sófocles*, Destino, Barcelona.
- RICOEUR, P.** (1963).- *Structure et hermeneutique*, Esprit, nº 11.
(1969) *El Simbolismo del Mal*, Ediciones Megápolis, Buenos Aires.
(2005) *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid.
- RAMONEDA, J.**- (2000) *Después de la pasión política*, Círculo de Lectores, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.**- (1962) "El héroe trágico y el filósofo platónico", en Cuadernos de la "Fundación Pastor ", Madrid, 1962.
(1972) *Fiesta, comedia y tragedia*, Planeta, Barcelona.
(1995) *Aristóteles en la Atenas de su tiempo*, Estudios Clásicos, nº 108.
(1998) *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza.
(1999) *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, Alianza, Madrid.
(2006) "El coro en el arte griego: de la fiesta popular a la tragedia", en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. El lamento de la tragedia antigua*, en Sáez J. L. y Monleón, J. (eds.), Asociación Cultural La Tarasca, Burgos.
- ROMILLY, J. DE**- (1982) *Les temps dans la tragédie grecque*, Les Belles Lettres, París.
(1983) "Sophocles and Women", en Romilly, J. (ed.) *Sophocle*, Vandoeuvres, Genève.
(1995) *Tragédies grecques au fil des ans*, Les Belles Lettres, París.
- RORTHY, A. O.**- (1992) "The psychology of Aristotelian Tragedy", en Rorty, A. O. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princenton University Press, N. Jersey.
- ROTHER, A.**- (1987) "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en Mayoral, J.A. (ed.) *Estética de la recepción*. Arcos Libros, Madrid.
- ROUSSEAU J. J.**- (1998) *Discurso sobre las artes y las ciencias*, Alianza Editorial, Madrid.
- SAÉNZ, P.**- (1989) *Ortega y Gasset y su idea del teatro*, AIH, Actas X, Centro Virtual Cervantes.
- SAID, E.**- (2002) *Orientalismo*, Debate, Barcelona.
- SALVAT, R.**- (1996) *Teatro*, Montesinos, Barcelona.
- SANCHES ORTÍZ DE URBINA, R.**- "Gadamer", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid.
- SANCHIS SINISTERRA, J.**- (1995) *Por una dramaturgia de la recepción*, ADE-Teatro, nº 41-42.
- SARTORI, G.**- (1988) *Teoría de la democracia*, Alianza Editorial, Madrid.
- SAVATER, F.**- (1987) "Avatares de la dignidad humana", Travesía, nº 1.

- (2001) "Teatro y cultura política", en Monleón, J. (ed.) *Teatro y democracia*. Asociación de Autores de Teatro, Madrid,
- SCHUMACHER, E.-** (1991) *La vigencia de los clásicos griegos. Los marxistas y la tragedia*, Primer Acto, núm. 237.
- SEGAL, CH. -** (1981) *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles.*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).
- (1995) *Sophocles Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge (Massachusetts).
- SELDEN, R.-** (1996) *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Madrid.
- SMERTENKO, C. M.-** (1932) *The Political Sympathies of Aeschylus*, The Journal of Hellenic Studies, Vol. 52, Part 2, pp. 233-235.
- SNELL, B.-** (1958) *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, Oxford.
- (1964) *Scenes From Greek Drama*, University of California Press, Berkeley.
- SÓFOCLES.-** (1970) *Tragedias de Sófocles*. Introducción: Benavente Barreda, Ed. Hernando, Madrid.
- (1984) *Sófocles. Tragedias y fragmentos*, Intr. José Vara, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2006) *Tragedias*, Introducción J. Bergua Cavero, Gredos, Madrid.
- STANISLAVSKI, C.-** (1981) *El actor de prepara*, Diana, México.
- STEINER, G.-** (1987) *Antígonas. Una poética y una filosofía de lectura*, Gedisa, Barcelona.
- SZONDI, P.-** (1994) *Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona.
- TALAVERA, P.-** (2006) *Derecho y literatura*, Editorial Comares, Granada.
- TAMINAUX, J.-** (1995) *Le théâtre des philosophes*, Jérôme Million, París.
- TARTARKIEWICZ, W.-** (2002) *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia estética*, Tecnos, Alianza, Madrid.
- TAYLOR, CH.-** (2006) *Imaginarios sociales modernos*, Paidós, Barcelona.
- TAVIRA, LUIS.-** *Paideía teatral*, ADE-Teatro, nº 96.
- THOMSON, G.-** (1955) "Studies in Ancient Greek Society", en Vol. II, *The First Philosophers*. Lawrence & Wishart, London.
- (1966) *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*, Lawrence & Wishart, London.
- VALDÉS, M.-** (1993) "De la interpretación", en M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner (eds.), *Teoría literaria*, Siglo XXI Editores, México.
- VALS PLANA, R.-** (1994) *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.
- VALVERDE, J. M.-** (1990) *Historia y Antología de la estética*, Ariel, Barcelona.
- VARA, J.-** (1984) *Sófocles. Tragedias y fragmentos*. Introducción y traducción, Ediciones Universidad de Salamanca.

- (1996) *Origen de la tragedia griega*, Universidad de Extremadura.
- (2000) "Sófocles", en "Historia de la literatura griega", Cátedra. Madrid.
- VARELA, V.-** (2003) *Sófocles y Eurípides: una lectura filosófica*, El Catoblepas, Nº 19
- VERNANT, J. P.-** (1972), *Mythe et tragédie*, Maspero, París.
- (2001) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona.
- (2002) *Entre mito y política*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2002a) "El momento histórico de la tragedia en Grecia. Algunos condicionantes sociales y psicológicos", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002b) "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega" en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002c) "Esbozos de la voluntad en la tragedia griega", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P.- *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002d) "Edipo" sin complejo, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P.- *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002e) "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002f) "El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002g) "El Dionisos enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2003) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo XXI, Madrid.
- VERNANT, J. P. y VIDAL-NAQUET, P.-** (2002) *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Barcelona, Paidós.
- VILCHEZ, M.-** (1976) *El engaño en el teatro griego*, Planeta, Barcelona.
- VIDAL-NAQUET, P.-** (1988) *Edipe et ses mythes*, Complexe, Bruxelles.
- (1983) *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Edicions 62, Barcelona.
- (1992) *La democracia griega: una nueva visión*, Akal, Madrid.
- (2000) *Tragedia Griega y política*, Archipiélago, nº 42.
- (2002a) "Caza y sacrificio en *La Orestíada* de Esquilo", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002b) "Esquilo, el pasado y el presente", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002c) "Edipo en Atenas", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.
- (2002d) "Edipo entre dos ciudades. Ensayos sobre *Edipo en Colono*", en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V., Paidós, Barcelona.

(2004) *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*, Abada Editores, Madrid.

VIEITES, M.- (2004) *Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales. Una aproximación tentativa*, ADE-Teatro, nº 102.

VILLANUEVA, D.- (1992) *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Madrid.

WEBER, M.- (1983) *El trabajo intelectual como profesión*, Bruguera, Barcelona.

YÚDICE, G. Y MILLER, T.- (2004) *Política cultural*, Gedisa, Barcelona.

ZAMBRANO, M.- (1973) *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México.

(1986) *Senderos*, Anthropos, Barcelona.