

1-1-1992

La tragedia griega como forma de conciencia antropológica y ética

Jaime Enrique Meza Castillo
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras

Citación recomendada

Meza Castillo, J. E. (1992). La tragedia griega como forma de conciencia antropológica y ética. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/420

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

T
21.92
M 617e
S. 2.
1

LA TRAGEDIA GRIEGA COMO FORMA DE CONCIENCIA ANTROPOLOGICA Y
ETICA

JAI ME ENRIQUE MEZA CASTILLO

SANTAFE DE BOGOTA, D.C.
UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
1992



LA TRAGEDIA GRIEGA COMO FORMA DE CONCIENCIA ANTROPOLOGICA Y
ETICA

JAIME ENRIQUE MEZA CASTILLO

Trabajo de Grado presentado como
requisito parcial para optar al
titulo de Diplomado en Filosofia y
Letras.

Director: DR. ARCANGEL ZOPPI
GIACELLI

SANTAFE DE BOGOTA, D.C.
UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
1992



REGLAMENTO ESTUDIANTIL

Artículo 86: Ni la Universidad, ni el asesor, ni el jurado, son responsables de las ideas expuestas por el graduando.

Santafé de Bogotá, D.C., Julio 8 de 1992

Doctor
Luis Enrique Ruiz López-Decano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de la Salle
Ciudad

Con un saludo atento, me dirijo a usted, en calidad de Director de la Monografía: "LA TRAGEDIA GRIEGA COMO FORMA DE CONCIENCIA ANTROPOLOGICA Y ETICA, elaborada por el estudiante Jaime Enrique Meza Castillo, con el propósito de solicitar su aprobación y dar cumplimiento a uno de los requisitos exigidos para poder optar por el título correspondiente.

Cordialmente:

DR. Arcancel Zoppi Giachelli
Director de monografía

Nota de Aceptacion

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
FACULTAD DE CIENCIAS Y LETRAS
SANTAFÉ DE BOGOTÁ



Presidente del Jurado

Enf. A. Quijano

Jurado

Jurado

Santafé de Bogotá, D.C., Julio 29 de 1992



TABLA DE CONTENIDO

	pag.
INTRODUCCION	1
1. RESEÑA HISTORICA SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA	6
1.1 ORIGENES DEL TEATRO	6
1.2 DIONISIO	8
1.3 FESTIVALES DIONISIACOS	10
1.4 NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA	12
2. LA VOLUNTAD	18
3. EL HEROE TRAGICO	46
3.1 ACCION DEL HEROE TRAGICO. OBJETO DE REFLEXION	50
3.2 UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LOS PERSONAJES	52
4. LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PLANO FICTICIO POR PARTE DEL ESPECTADOR	66
CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFIA	94

INTRODUCCION

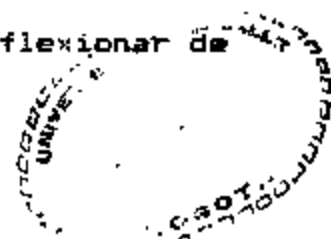
Este trabajo sobre la tragedia griega tiene dos propósitos esenciales, y son, por un lado, el de llenar uno de los requisitos exigidos por la universidad para optar por el título de "Diplomado en Filosofía y Letras", y, por el otro, el de responder a la íntima e imperiosa necesidad de ordenar los propios pensamientos y de aclarar ante mí mismo, como en un exámen de conciencia, sobre la posibilidad de que se presente la tragedia en Grecia como una forma de conciencia antropológica y ética; las innovaciones que ella aportó con relación al individuo (sujeto trágico) y su acción en el mundo, que es objeto de reflexión; y como la tragedia ática es un esfuerzo del espíritu humano por aclarar el enigma del universo y por entender el sentido último de la existencia humana.

Se puede decir, que es realizado para llenar cierto vacío, de tipo personal, y así, llegar a entender al género trágico como propuesta de vida, y para esto, debo enfrentar a las obras de los poetas trágicos, tomando de cada uno las más

representativas para su análisis; por ejemplo, en Esquilo: La Orestíada, compuesta por Agamenón, Las Coéforas y las Euménides; Los Persas, Las Suplicantes y Prometeo encadenado; en Sófocles: Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes y Edipo en Colono; y en Eurípides: Las Bacantes, Las Heráclidas, Electra, Las Fenicias, Hécuba, Ión e Ifigenia en Aulide, que son objeto de estudio, y, a través de un examen minucioso de las piezas conservadas (ya que hay que ir a las obras teatrales directamente y sin ningún tipo de prejuicio), sacar todos los elementos necesarios: a nivel de su estructura, en su organización interna, en las unidades de contenido, en la intencionalidad de las obras, en el trasfondo que hace posible que los textos sean entendidos, y en las hipótesis de trabajo que han sido confirmadas o rechazadas a medida que la investigación ha avanzado y tomado con el tiempo forma definitiva.

También se maneja una bibliografía extensa y que por incapacidad de directores de centros educativos superiores y de bibliotecas especializadas no se encuentran en sus estantes. haciéndose necesario la adquisición de dichos textos, ya sea en las librerías nacionales o internacionales, demorando así el curso normal de la investigación.

Además, se impone la necesidad obligatoria de reflexionar de



una manera crítica y objetiva sobre los temas propuestos, sobre las hipótesis lanzadas a veces por intuición, sobre las notas sacadas de libros especializados, o, algunas veces, de alguna frase suelta surgida de la lectura cotidiana que ha sido consignada en el cuaderno de apuntes, y que ha servido después para ampliar o dar una luz a la investigación o, más aún, haciendo posible también la modificación total o parcial de los datos obtenidos.

Y si de este intento surge un buen trabajo, con planteamientos serios y de un gran valor para aportar a la discusión actual sobre la tragedia, se procurará darlo a conocer a través de una pequeña publicación financiada con recursos propios; pero si por el contrario, no surgen propuestas nuevas, entonces se habrá cumplido y llenado un vacío de tipo intelectual, cultural o de conocimiento.

Es menester decir, que esta fue surgiendo poco a poco en sus líneas generales dentro de mi espíritu, después de un largo periodo de meditación, lectura apasionada y maduración intelectual, ya que el problema surgió desde mucho antes de comenzar los estudios de filosofía, época llena de una gran creatividad y sensibilidad artística, cuando estudiaba teatro en la "Escuela de Teatro de Bogotá", y posteriormente en la "Escuela Nacional de Arte Dramático".

No hay que olvidar, que el genuino carácter filosófico le viene al siguiente trabajo tanto de la naturaleza de los temas tratados, como de la forma en que éstos se han ido imponiendo a todo mi ser.

Aquí no importa si se da la mayor o menor originalidad del pensamiento, sino el hecho de haber vivido plenamente los contenidos de las obras trágicas en su lectura constante, el descifrar los aportes de la tragedia griega y de sus poetas al conocimiento, e ir así desarrollando con seriedad la estructura principal del proyecto final, y este hecho vivencial, más que la propia labor investigativa, es la que caracteriza a la auténtica labor filosófica de la propuesta.

Esta labor, que desde un comienzo ha sido emprendida con entusiasmo, es siempre personalísima y dramática: personalísima, porque quien la ejecuta tendrá que pensar por sí mismo todos los temas que aborde, inclusive aquellos que ya antes fueron pensados y elaborados exhaustivamente por otros; y es dramática, porque la profundidad filosófica de los griegos y de sus propuestas con relación a la vivencia de los valores por el hombre y su confrontación directa con el pueblo, se han encargado de conmover las fibras más íntimas de la conciencia, ya que se ha trabajado con elementos cognoscitivos de tipo vivencial, necesarios para cimentar sobre ellos la estructura de la propia cultura

personal.

Por eso, tomar posesión de la verdad es siempre una operación vital arriesgada que, a lo mejor, nos deja sin ningún piso ideológico donde sostenernos, pero que, al acudir a nosotros a su debido tiempo, nos salva de la hecatombe o el desmoronamiento intelectual.

Así, es imposible olvidar que, en la elaboración de los temas tratados, queda el ser comprometido con los contenidos allí escritos; con cada sílaba o palabra dicha que es repensada sin olvidar al hombre y su modo de ser en el mundo, con plena convicción de que lo que se busca con esto es una afirmación vitalmente necesaria para cimentar sobre ella la estructura de la propia existencia.

1. RESEÑA HISTORICA SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

1.1. ORIGENES DEL TEATRO

El nacimiento del teatro se encuentra entroncado con las danzas culturales de finalidad mágica y conjuros pantomímicos, conocidos y dominados por el chaman, por los magos o sacerdotes, quienes se consideraban "dotados de un poder mágico". (1).

Estos habían "gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y en la práctica de su arte, y constituían de por sí una clase profesional"(2), muy aparte de las determinadas en la sociedad, cuyo oficio iba en beneficio de su colectividad, ya que servía para ahuyentar los malos espíritus y favorecer, así, a toda la comunidad de creyentes.

(1) HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el arte, Madrid: Guadarrama, 1976, V.1. p. 34.

(2) HAUSER, Op. cit. p. 34.

Se convertían así, en seres que estaban "por encima de las leyes de lo cotidiano: en un médium para un conocimiento de orden superior". (1).

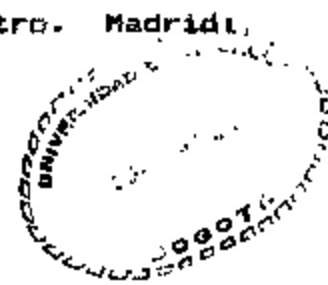
Los orígenes del teatro, por lo tanto, podemos hallarlos en los ritos de la magia mimética que los pueblos, en su fase primitiva, practicaron, unidos indisolublemente con la danza mimica: "El chamán, por cuya boca habla la voz de Dios, el danzante enmascarado que espanta a los demonios, el actor que infunde vida a la obra del poeta, todos ellos obedecen al mismo mandato: al conjunto de una realidad distinta y más verdadera". (2).

En efecto, en los pueblos primitivos el teatro "conserva su arraigo en el ancho subsuelo de los impulsos vitales originarios, del que brotan las misteriosas fuerzas de la magia, del conjuro, de la transmutación; en la hondura de los ensalmos vinculados con la caza de los nómadas del paleolítico; de las danzas de la cosecha y de la fertilidad de los primeros sembradores y agricultores; de los ritos de iniciación, del totemismo, del chamanismo, del culto de los dioses" (3), condicionando así, el fenómeno teatral a

(1) BERTHOLD, Margot. Historia Social del Teatro. Madrid, Guadarrama, 1974. v. 1. P. 7.

(2) BERTHOLD, Op. cit. P. 7.

(3) Ibid., P.9.



las necesidades vitales y a las creencias religiosas del hombre.

1.2. DIONISIO

El teatro en Grecia nació del culto a Dionisio, dios vital, llamado Baco por los romanos, que lo identificaron con Liberus, antiguo dios Itálico de la fecundidad: dios de la uva y del vino, de la vendimia y la embriaguez, de toda la vegetación y del placer.

Según la tradición órfica, sería hijo de Zeus y Deméter o Core, y encarnaría "la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; no la estabilidad y el orden, sino el prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus fieles hacia las rutas de la alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo".(1).

Estos elementos se encuentran plasmados en "Las Bacantes" de Eurípides, donde aparece Dionisio en el centro espiritual

(1)VERNANI, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito y tragedia en la Grecia antigua. Tomo II. Madrid: Taurus, 1989. P. 20.

del drama, que en otro tiempo se había originado de su culto. Así, pues, surge en Grecia un hombre diferente "arrebatado por el dios, introducido en su reino, por medio del éxtasis; es un hombre distinto del que era cuando se hallaba envuelto en el ajetreo del mundo. Pero la transformación es aquello de lo cual, y sólo de ello, puede surgir el arte dramático, que es algo distinto de una imitación desarrollada a partir del instinto del juego, arte dramático, que es renovación de lo viviente". (1). Por eso, la vida se embriaga de sí misma, y el hombre pierde dominio sobre la conciencia.

El culto de Dionisio "se originó en Fracia, se expandió por Frigia donde asimió ciertos rasgos asiáticos, y de allí pasó a Grecia donde tuvo su centro en Tebas"(2). siempre sujeto a grandes alteraciones en el transcurso del tiempo.

La leyenda nos cuenta que los enemigos de Dionisio (los titanes o gigantes nacidos de Gea, la tierra), lo matan para poseer su parte divina procedente de Zeus; lo desmiembran y lo devoran. Su padre Zeus lo resucita del corazón del dios que ha quedado y que Zeus ha puesto en su cadera, para que

(1) LESKY, Albin. La Tragedia Griega. Barcelona: Labor, P. 60.

(2) ANTEI, Giorgio et al. Las rutas del teatro. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1986. P. 61.

renaciera un segundo Dionisio, llamado Baco.

Esto desarrolla en el ser humano un deseo de confundirse con la divinidad. mediante las celebraciones realizadas por los devotos al dios, llamados mánades y bacantes, un pueblo rejuvenecido en el culto báquico, llamado también orgia.

Así, la orgia o culto dionisiaco, es una devoción báquica en la que los iniciados danzan embriagados, agitando el tirso (el cetro de Baco), y exaltados por una música de caramillos y siringas, sacrifican, despedazan y devoran la carne de un ser humano (posteriormente reemplazado por un animal o macho cabrío), en un frenesí erótico y entusiasta, donde se daban toda clase de excesos. Este culto místico era practicado en privado, pero más tarde involucró a toda la ciudad en el universo religioso del dionisismo.

1.3. FESTIVALES DIONISIACOS

Las fiestas dedicadas a Dionisio tenían lugar a fines de enero y comienzo de febrero, y también a fines de marzo hasta comienzos de abril.

Las fiestas más antiguas eran las Lenaeas y, con el tiempo, sólo fueron usadas para representar Comedias; éstas eran en enero y febrero.

Las otras fiestas eran las Grandes Dionisiacas o de la ciudad, celebradas al principio de la primavera, finales de marzo, en el centro de la ciudad, en el flanco de la acrópolis.

Conocemos su fecha de nacimiento hacia el año 534 A.C., cuando se dio la tiranía de Pisistrato. A éstas se les denominó Dionisias urbanas, para distinguirlas de las Dionisias rústicas, cuyos alegres cortejos, coros, danzas y coros cantados se daban en pleno invierno, en diciembre.

Es de anotar que, como parte integrante de las fiestas de Dioniso, se daba el espectáculo dramático o teatral que duraba tres días, el cual no se presentaba solo, sino que estaba vinculado con otras ceremonias del culto, tales como los concursos de ditirambos, procesión de jóvenes, sacrificios, procesión en la que se exhibía el ídolo del dios, y que, por lo tanto, "constituía un momento en el ceremonial del culto; era uno de los componentes de un conjunto ritual complejo".(1). Además, en el edificio teatral destinado a Dioniso se encontraba la imagen del dios que era exhibida en un recinto sagrado destinado exclusivamente al, y era en el "centro de la orquesta, en donde maniobraba el coro"(2) y allí, "se erigía un altar de

(1) VERNANT. Op. cit. p.20.

(2) Ibid., p. 20.

piebra, la thymele; finalmente, en el puesto de honor del graderío, un elevado asiento esculpido estaba reservado a quien correspondía: al sacerdote de Dionisio".(1).

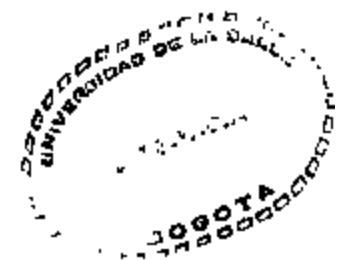
1.4. NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Del culto místico, o sea, de la orgia báquica, se hace proceder el origen de la tragedia, ya que ésta era entonada por coros que se alternaban; la mitad cantaba una estrofa y la otra mitad respondía con una segunda estrofa, cuyo texto se relacionaba con el de la primera, siempre relativas, en sus comienzos, a la leyenda del primer Dionisio o de su reencarnación como Baco.

Estos cantos se llamaban Ditirambos (Dithyrambos: sobrenombre de Baco), que es el himno dionisiaco, de varias formas y contenidos, y para cantarlos era indispensable estar míticamente embriagado.

Aristóteles propugna en su Poética que la tragedia deriva de los solistas del ditirambo y la comedia de los himnos fálicos, y dice textualmente que "la tragedia por los corifeos de la farsa ditirámica, la comedia por los cel

(1) Ibid., p. 20



coro "relíco" (1); esto da a ambos géneros un origen en la lírica lírica en que interviene. Junto al canto del coro, el recitado o canto, dirigido a él, de un solista. De este recitado es fácil deducir que se creó el primer actor, al cual se añadirían luego el segundo y tercero, según Aristóteles. Por obra de Esquilo y Sófocles, respectivamente: "Entonces Esquilo dividió la compañía de los farsantes en dos, menos las personas del coro creó el papel del primer actor. Más Sófocles introdujo tres personas y la variación de la escena" (2).

En todo caso, si la tragedia primitiva carecía de actor, Esquilo introdujo el segundo, se bien claro que Sófocles había introducido el primero, distribuyendo la función del narrador entre el coro que canta y recita como solista y puede a veces tener una personalidad individual, entre un actor y un coro, y Tespis, a quien la tradición antigua designa como el primer poeta que presentó tragedias en un concurso, el año 534 A.C., fue quien lo introdujo definitivamente al género trágico, convirtiéndose en padre de la tragedia.

El punto de vista de Aristóteles en toda la poesía es

(1) ARISTÓTELES. El arte Poética. Madrid: Espasa-Lalpe, 1974, p.33.

(2) ARISTÓTELES. Op. Cit. p. 33.

principalmente formal, y carente de referencias a las características de la acción trágica y de la cómica, del héroe trágico y el cómico, salvo algunas muy generales; tampoco entra en los valores religiosos del teatro, que son patentes, ni plantea su relación con los diversos rituales griegos que conocemos fragmentariamente y que él conocía sin duda mejor. ni del contenido de pensamiento que la tragedia maneja para poder dar propuestas de tipo epistemológico.

Hay que tener en cuenta que Aristóteles jamás intentó escribir una historia del teatro, ni era ese su objetivo; sólo trata, en su libro, de ilustrar y prestar apoyo a su definición de los géneros teatrales por él no conocidos, ya que, cuando escribió la Poética, el fenómeno de la tragedia había desaparecido.

No hay que negar que Aristóteles da algunas luces para comprender la tragedia en su nacimiento y desarrollo, y Albin Lesky, investigador del fenómeno trágico, apoya la teoría planteada sobre el nacimiento de la tragedia. lo mismo que Wilamowitz, Kalinda y Pickard-Cambridge, quienes plantean la existencia del Ditirambo de sátiros como principal elemento que da forma a la tragedia.

No podemos olvidar que existen otros elementos que la hacen posible, tales como: los agones que son enfrentamientos,

provenientes de la esfera ritual, ya de acción, ya de palabras, entre un coro y un actor o bien entre dos coros, o incluso entre dos actores; las escenas estíquicas (diálogo en forma recitada entre dos o más actores o corifeo) y danzas de tipo coral que terminaban en procesión; los lamentos o trenos rituales, que son cantos en honor del héroe muerto aunque en sentido más amplio alude a cualquier situación de duelo que no implique muerte.

Llega a pensar el último de ellos "que los coros trágicos de Sición podrían estar formados de sátiros tripudos como los de los vasos corintios y hace alusión a algunos sátiros grabados en tumbas, y a las conexiones de la religión dionisiaca con el culto de los muertos. Hace referencia en efecto a unos vasos del siglo V: en uno, de hacia el año 425, tres hombres disfrazados de viejos sátiros, con liras, avanzan hacia un flautista y el vaso lleva la inscripción de "cantantes en las Panateneas"; en otro, de hacia el 460, unos sátiros con un falo artificial golpean el suelo junto a una tumba; en la otra cara es sacrificado un toro".(1). Lo que prueban estos vasos es la existencia en Grecia de rituales de danza y música en que intervienen sátiros, que hacen posible, con el tiempo, la aparición de la tragedia, involucrada con el fenómeno de tipo dionisiaco.

(1) RODRIGUEZ ADRADOS. Francisco. Fiesta, Comedia y Tragedia: Sobre los orígenes griegos del teatro. Barcelona: Planeta, 1972. p. 34.

Otro autor, Walter F. Otto, intenta dar una respuesta al origen de la tragedia a partir del Ditirambo y concretamente del Ditirambo de sátiros, y dice Adrados, citando a Otto, que "la originalidad de Arión habría consistido en transferir las canciones de los bebederos en honor de Dioniso al coro de machos cabrios: éstos serían seres demoníacos que invocaban a los héroes, los cuales se aparecían revestidos de la máscara, señal de seres alejados de la esfera humana, procedentes del dominio oscuro del otro mundo".(1).

Todo esto deja ver que en la tragedia hay restos de un culto heroico en el que, miméticamente, los muertos se encarnaban ante un coro, sin olvidar el Ditirambo de sátiros y los rituales emparentados con Dionisio, haciendo posible la evolución de la tragedia.

Albin Lesky dice en su libro "LA TRAGEDIA GRIEGA", citando la Poética: "En la Poética de Aristóteles, en el capítulo IV, leemos que la tragedia tomó su origen de los cantores del ditirambo y en seguida nos enteramos de que salió, mediante un proceso de transformación, de unas piezas satíricas... en el transcurso del cual pasó de los temas más pequeños a los más grandes y fue dejando el tono jocoso en

(1) RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. Op. cit. p. 34.

el lenguaje".(1).

Aquí el canto coral ditirámico toma un primer plano para darle su inicio a la tragedia.

Y Heródoto nos dice (1.23), que Aríon fue el primer hombre que compuso un ditirambo, le puso título y lo recitó. Ello no quiere decir que Aríon fue el creador del ditirambo, porque esta composición ya existía hacia tiempo como canto religioso dionisiaco. Pero posiblemente hemos de entender las palabras de Heródoto, dice Albin Lesky, "en el sentido de que Aríon elevó a forma artística aquel antiguo cántico religioso. y que, puesto que le dió un nombre conforme a su fondo evidentemente variable, lo llenó también con un nuevo contenido".(2). Sin embargo, de mucho mayor alcance es lo que acerca de Aríon dice la Suda (citada por nuestro autor, Albin Lesky): "Dícese que fue el inventor del estilo trágico, el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso"(3).

Por eso, se puede decir que la tragedia guarda una estrecha relación con la nueva religión que brinda homenaje a Dionisio y a su espíritu dionisiaco.

(1) LESKY, Albin. Op. cit. p. 49

(2) Ibid., p. 52

(3) Ibid., p. 52

2. LA VOLUNTAD

De la voluntad puede decirse que es la persona vista en su aspecto de agente, "el yo considerado como fuente de actos de los que no es solamente responsable ante otros, sino con los que se siente a sí mismo interiormente comprometido".(1).

En el estudio dedicado al tema propuesto, J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet expresan su pensamiento sobre el modo de reflexionar del hombre contemporáneo acerca del sentido de la responsabilidad y del grado de compromiso del agente con sus actos, de la siguiente manera:

"La categoría de la voluntad en el hombre de hoy no supone sólo una orientación de la persona hacia la acción, una valoración del obrar y de la realización práctica, bajo sus diversas formas, sino mucho más, una preeminencia reconocida del agente en la acción, del sujeto humano planteado como origen y causa productora de todos los actos que de él emanan. El agente se aprehende a sí mismo en sus relaciones con los demás y con la naturaleza como un centro de decisión, poseedor de un poder

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Mito y tragedia en la Grecia antigua, tomo I, Madrid: Taurus 1987. p. 45.

que no dimana ni de la afectividad ni de la pura inteligencia: un poder sui generis del que Descartes llega a decir que es infinito, "igual en nosotros que en Dios".(1).

Este "poder" arriba anotado se manifiesta en el hombre en el acto de la decisión, o sea, desde el momento en que un individuo compromete su acción mediante una elección -sea acertada o no-, desde que es capaz de tomar decisiones y tomar consejo en sí mismo o en los demás para decidir situaciones trascendentes o que tenga que ver con lo cotidiano de la vida, se constituye a sí mismo como agente, es decir, "... como sujeto responsable y autónomo que se manifiesta en y por actos que le son imputables."(2).

Así, sea cual fuere el plano en el que se sitúa su decisión o resolución, "no hay acción sin un agente individualizado que sea su centro y su fuente; no hay agente sin un poder que una el acto al sujeto que lo ha decidido y sin que asuma al mismo tiempo su plena responsabilidad".(3).

Aquí se está escribiendo con conceptos reflexionados por hombre de hoy, contemporáneos, los cuales hablan en categorías diferentes a los griegos y a sus poetas trágicos,

(1) VERNANT, J.P.; VIDAL-NAGUET, P. Op. cit. p. 45

(2) Ibid., p. 46.

(3) Ibid., p. 46.

y no solo eso, sino que al enfrentarse directamente a la tragedia para su análisis, surgen los mismos problemas de traslado ideológico de una época a la otra.

Es de anotar entonces, que en la Grecia arcaica y clásica no existe palabra alguna que corresponda al término voluntad como hoy en día se conoce, más aún, podría decirse que los griegos no utilizaban el término "voluntad", ya que nunca hablaron de ella como ahora, pero sí hay un asomo de conocimiento sobre la función de la voluntad en el individuo en todos los poetas trágicos del siglo V A.C.

Tomemos como ejemplo un fragmento de EDIPO REY" de Sófocles, donde se ve la acción de la voluntad en el individuo, quien se hace responsable de sus actos:

*MENSAJERO.2.9- Para decirlo y que te enteres de la forma más breve: ha muerto nuestra reina Yocasta.
CORIFE0.- 'Infortunada' ¿Por qué causa?
MENSAJERO 2.9- A manos de sí misma... Quito [Edipo] del vestido de ella [Yocasta] un broche de oro con el que lo prendía, se hirió los ojos en sus cuencas gritando de este modo: Que así no le vieran los males que sufrió ni los que hizo, y que, él vería en las tinieblas a los que no debía ver y no conocería a los que buscaba conocer."(1). (El subrayado y la explicación entre paréntesis es mío).

(1)AUTORES VARIOS. Teatro griego. Edipo rey de Sófocles. Barcelona: Circulo de lectores. 1982. p. 155-156.

Y si Edipo ciega sus párpados es, como el mismo explica:

"EDIPO.- ¿Por qué debía ver yo. que nada dulce ver podría con mi mirada?"(1).

¿Por qué hace Edipo la anterior afirmación? Porque se le ha vuelto imposible sostener la mirada de criatura humana alguna, tanto viva como muerta; se encuentra apartado de la sociedad de los hombres, del contacto social de los suyos, igual a nada, y él, Edipo, decide por su propia voluntad no ver más a los hombres, a su ciudad, y aún a sus hijos quienes hacen parte del núcleo familiar tan respetado por los griegos de la pólis:

"EDIPO.- ¿A quién podría yo ver o amar u oír con placer cuando me hablara, amigos?
Llebadme cuanto antes de aquí lejos (al exilio), llebadme mis amigos, pues soy el gran culpable,... ademas, por los dioses el más odiado de los hombres."(2). (El subrayado y la explicación entre parentesis es mio).

Y más adelante, Edipo dueño de sus actos y de su destino personal, expresa:

"CORIFEO.- Hiciste algo terrible. ¿Cómo osaste tus ojos así apagar? ¿Cual de los dioses te incito?

(1)AUTORES VARIOS. op. cit. p. 158.

(2) Ibid., p. 158.

EDIPO.- Fue Apolo, amigos míos, fue Apolos el que estos males, estos mis males trajo, estos mis sufrimientos. Mas nadie hirió mis ojos más que yo, el desgraciado".(1). (El subrayado es mío).

Nótese como el poeta nos muestra primero la muerte de Yocasta por voluntad propia (suicidio), y luego el rey Edipo ante tal hecho, decide quedar ciego con sus propias manos, ahora ya no le es posible ver ni ser visto, en contraposición a los designios del dios Apolo que ha hecho posible su desgracia.

De este modo, esta tragedia nos muestra al hombre trágico debatiéndose entre la ambigüedad del discurso (2), puesto que en las cuestiones que examina "no trata de demostrar la absoluta validez de una tesis, sino de construir unos discursos dobles, que en su oposición, se combaten sin destruirse, y que cada una de las dos argumentaciones enemigas dominan una sobre la otra alternativamente".(3).

(1)Ibid., p. 158

(2)Todos los trágicos griegos han recurrido a la ambigüedad léxica, al igual que los sofistas, quienes la utilizaban como forma de argumentación, medio de expresión y como modo de pensamiento, y notese, que ningún género literario de la Antigüedad usaba, como la tragedia y los sofistas, estas expresiones de doble sentido.

(3)VERNANT, J.P.; VIDAL -NAQUET, p. Op.cit. p. 23-24. cf. Marcel Detienne, los maestros de verdad en la Grecia arcaica. Madrid: taurus, 1986. p. 121-126.

Este lenguaje impregnado de doble sentido, es recibido y comprendido inmediatamente por el espectador; el lenguaje "se vuelve para él transparente y el mensaje trágico comunicable sólo en la medida en que llega a descubrir la ambigüedad de las palabras, de los valores, del hombre; cuando reconoce el universo como conflictivo y cuando, abandonando sus certidumbres antiguas y abriéndose a una visión problemática del mundo, se hace el mismo, a través del espectáculo, conciencia trágica".(1).

Tal es el carácter ambigüo de las palabras, del mundo de los valores, el universo de los dioses y del hombre griego problematizado por los poetas, y quienes dándole a las expresiones o a los argumentos utilizados por los personajes, un doble sentido, o unos discursos obvios, que sólo el ciudadano griego es capaz de comprender a través de la representación, donde la lengua recupera su virtud de comunicación y su real significado.(2).

y por eso, "el dramaturgo juega con ellas, con las ambigüedades, para traducir su visión trágica de un mundo

(1) VERNANT, J.P. y VIDAL-NAQUET, P. Op. Cit. p. 38

(2) Cf. Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P., en la página 104, en donde para Antígona, el Edicto dado a conocer por Edipo, "designa lo contrario de lo que Creonte cree que significa. Para la joven la palabra significa regla religiosa; para Creonte, Edicto promulgado por el jefe del Estado".

dividido contra sí mismo, desgarrado por las contradicciones"(1), abriéndose así una visión problemática del mundo que es representada en la escena y reflexionada por el espectador, el cual de no participar haría que el mensaje trágico se perdiera en el limbo del sin sentido.

Por lo tanto, el personaje trágico, (quien es representado por un actor profesional masculino, con una máscara ceñida en su rostro, símbolo de un pasado remoto, que el pueblo griego conoce a través de sus poetas antiguos), es puesto por el actor en el escenario en un presente conflictivo, lleno de contradicciones, haciéndolo "problemático" para el espectador: o sea, el actor vuelve al héroe trágico en un problema que debe ser resuelto por el público, en su estructura mental o de pensamiento, para así, darle a cada palabra su real sentido y no varios, sino uno solo. Y es allí, donde el hombre surge, con todas sus sombras, enigmas e incongruencias, como un problema.

De este modo, el héroe trágico, quien es la encarnación del pasado mítico, es puesto en escena por un actor ante los ojos del espectador, "quien hace de él la encarnación de uno de esos seres excepcionales, cuya leyenda, fijada en la tradición heroica cantada por los poetas, constituye para

(1)Ibid., p. 103



los griegos del siglo V A.C., una de las dimensiones de su pasado"(1), no para ser admirado o tomado como ejemplo a imitar, sino que, a través de las discusiones que entabla con otro u otros personajes frente al coro -ser colectivo o componente cívico representante de la comunidad griega-, o cuando se enfrenta al coro mismo como un "personaje individualizado, cuya acción forma el centro del drama y que tiene aspecto de héroe del pasado"(2), convierte al héroe, a través de esa acción que ha realizado frente al público, en objeto de debate u objeto de reflexión, o sea, que el espectador es capaz de aprobar o cuestionar lo que está viendo frente a sus ojos en el escenario, y en esta parte, es donde el "héroe ha dejado, por tanto, de ser un modelo; se ha convertido, para él mismo, y para los demás, en un problema".(3).

Tales planteamientos los podemos ver en "AGAMENÓN" de Esquilo, donde se puede apreciar la doblez del personaje que dirige la acción y se complace en jugar con su víctima (este lenguaje de doble sentido se ve en la escena de amor y fidelidad conyugal de Clitemnestra con Agamenón desarrollada en el palacio, y por el otro lado de la moneda, se ve en ella, el plan de muerte que tiene programado para su

(1)Ibid., p. 16.

(2)Ibid., p. 16.

(3)Ibid., p. 16.

esposo); o la oposición de los valores en "ANTIGONA" de Sófocles (ver la lucha entre la pura religión representada en Antígona y la irreligión total simbolizada por Creonte, o "un espíritu religioso o uno político"(1)); o la dualidad de su ser constituido en verse a sí mismo como un enigma "cuyo sentido no adivinará hasta descubrirse a sí mismo completamente lo contrario de lo que creía o parecía ser"(2), (ver todo el discurso elaborado por Edipo a medida que va descubriendo la verdad y como se va formando otro discurso dentro del discurso que contiene la verdad); y así Edipo que en el párrafo citado en la página 5, reconoce ser responsable de sus actos ("más nadie hirió mis ojos más que yo"(3)), juega con las palabras acusando a los dioses de haber preparado y ejecutado todo, pero a la vez, el texto muestra que el obra por su propio criterio.

Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet con relación a esta doble dimensión del lenguaje Edípico dice que esta "reproduce, por tanto, en forma inversa, la doble dimensión del lenguaje de los dioses, tal como se expresa en la fórmula enigmática del oráculo".(4). Al quedar resuelto el enigma (recuérdese que Edipo es su propio enigma) para el

(1)Ibid., p. 36.

(2)Ibid., p. 107.

(3)Cf. Supra, Autores Varios. Edipo rey, Op. cit. p. 158.

(4)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 108.

espectador, "puesto que todo será descubierto en el propio Edipo... soy yo quien sacará a la luz al criminal... pero también: yo me descubriré a mi mismo como criminal".(1).

Entonces Edipo decide cegar sus párpados por sus propias manos porque se ha vuelto imposible ver a los hombres vivos como los que reposan en el Hades. Y entonces surge una pregunta, ¿qué deja como enseñanza semejante escena tan desgarradora a la vista del público, quien se siente sufriendo con el destino del héroe de la tragedia?. Utilizaré la propuesta de J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet: "A través de este esquema lógico de la inversión, correspondiente al modo de pensar ambiguo propio de la tragedia, se les propone a los espectadores una enseñanza de tipo particular: el hombre no es un ser que se pueda descifrar o definir; es un problema, un enigma, que hay que resolver".(2).

Además, hay que tener en cuenta que el término voluntad ha ido tomando forma a través de los tiempos, es decir, es una construcción compleja cuya historia parece tan difícil, múltiple e inacabada, por eso, no podemos proyectar sobre "el hombre griego antiguo nuestro sistema actual de organización de las conductas voluntarias, las estructuras

(1)Ibid., p. 109.

(2)Ibid., p. 112.

de nuestros procesos de decisión, nuestros modelos de compromiso del yo en los actos"(1), elementos que solo reflejan a la edad contemporánea, sino tratar de pensar con las categorías del pensamiento griego.

Teniendo en cuenta los planteamientos hechos por Bruno Snell, en su libro "EL DESCUBRIMIENTO DEL ESPÍRITU", 3ª edición, p. 83 (2), quien toma como referencia las obras de Esquilo para mostrar dentro de ellas los elementos de una antropología trágica, centrada en los temas de la acción y en el agente.

Siempre vemos a los personajes Esquilianos metidos según Bruno Snell, "en un callejón sin salida"(3), o como diría A. Lesky parodiando las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: "todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna".(4).

Este trágico contraste reside en la antinomia Dios-hombre; o en el mundo de los dioses; o entre los hombres mismos quienes se encuentran en el drama enfrentados por una decisión a tomar.

(1)Ibid., p. 46.

(2)Citado por J. P. VERNANT y P. VIDA-NAQUET en su libro "MITO Y TRAGEDIA EN LA GRECIA ANTIGUA", Tomo I, p. 47-48, y también citado por Albin Lesky en "LA TRAGEDIA GRIEGA", p. 19-24.

(3)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 47.

(4)LESKY, Albin. Op. cit. p. 24.

Este callejón sin salida planteado por Bruno Snell y por Albin Lesky, es un elemento dramático fundamental dentro de la estructura de la obra, utilizada para mostrar al "hombre en la encrucijada de una decisión que compromete su destino".(1)

Esta unidad lo coloca en el laberinto de la propia vida que lo obliga consigo mismo y con los demás, a tomar una u otra decisión, supuestamente la mejor, pero nunca las dos como posible solución al problema por él enfrentado, "permaneciendo la decisión tomada en sí misma contingente".(2). Ver como ejemplo a "EDIPO REY" de Sófocles, donde el personaje central, Edipo, es situado por el poeta en la encrucijada de una decisión, enfrentado a una elección.

En efecto, "tal decisión es tomada al término de un debate interior y de una deliberación reflexiva"(3) del personaje en la escena, que coloca en el centro mismo de sus interrogantes y cuestionamientos, al hombre mismo más que a sus propios actos, ya que no es el hombre como agente quien explica sus actos, sino que como ser responsable se ve

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 47

(2)Ibid., p. 47.

(3)Ibid., p. 47

cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales.

Según Snell, "esta decisión "personal" y "libre" constituye el tema central del drama esquiliano"(1), y al mirar las obras bajo esta perspectiva, aparece como una "construcción que persigue liberar, en su pureza abstracta, un "modelo" de la acción humana concebida como la iniciativa de un agente independiente, que se enfrenta a sus responsabilidades y agota en su fuero interno los motivos y el resorte de su compromiso"(2), a lo cual se puede agregar que ese no es presentado para ser imitado, sino para ser reflexionado como un problema, ya que el "hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían definirse o describirse, sino como problemas. Se presentan como enigmas cuyo doble sentido no puede nunca fijarse ni agotarse".(3).

Por eso podemos ver en las obras trágicas del siglo V. A.C., un ya elaborado intento del concepto de voluntad centrado en el individuo.

Puede considerarse la dramaturgia de Esquilo, escribe L. Barbu, citado por J. P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, "como la

(1)Ibid., p. 47.

(2)Ibid., p. 47.

(3)Ibid., p. 33.

prueba completa de la aparición en el seno de la civilización griega del individuo en tanto que agente libre"(1), sin querer menospreciar el papel decisivo de las fuerzas suprahumanas (poderes religiosos) que están presentes en todas las obras de Esquilo y en los demás poetas trágicos, pero tratando de salvar el papel fundamental que juega la autonomía del sujeto como ser capaz de tomar sus propias decisiones, otorgándoles así, un lugar importante a la iniciativa voluntaria.

Contrariamente a la visión de Homero y de los poetas líricos, quienes consideraban "la vida como una cadena de sucesos"(2); o sea, ellos mostraban en sus obras "el encadenamiento de los sucesos, de las figuras y de los impulsos que las mueven"(3), y no se describe la categoría de la acción por no considerarse nunca al hombre en ella como agente.

Un claro ejemplo de ver la vida como una acumulación temporal de sucesos ocurridos en un plano espacial reducido, es la Iliada de Homero, quien a través del relato bien condensado, presenta los acontecimientos que transcurren en un lapso de pocos días.

(1)Ibid., p. 47.

(2)LESKY, Albin. Op. cit. p. 19.

(3)Ibid., p. 19.

Entonces surge el primer suceso, cólera en exceso de Aquiles que conduce a su amigo Patroclo a la muerte, y después de éste, aparece otro suceso, la muerte de Aquiles producto del deseo de venganza.

Por eso al analizar estructuralmente las obras del poeta trágico Esquilo, se puede ver como sitúa sus héroes en el umbral de la acción, frente a la necesidad de obrar.

De hecho, la tragedia "presenta a individuos en situación de obrar: los sitúa en la encrucijada de una elección que los compromete por entero; los muestra interrogándose, a las puertas de una decisión, sobre el mejor partido a tomar"(1).

El siguiente fragmento de "PROMETEO ENCADENADO" de Esquilo, es una buena manera de comprobar lo anterior:

"CORIFEO.-... Con qué cargo te sorprendió Zeus, que de modo tan infame y odioso te tortura...?
 PROMETEO.-... Tan pronto como tomé asiento en el trono de su padre, de inmediato honores distribuyó entre los dioses, distintos a cada uno, y por orden iba otorgando su poder, pero no tuvo en cuenta alguna de los miseros mortales, sino que, tras aniquilar su raza, deseaba plantar otra nueva. Nadie salió contra esto sino yo... por eso me encuentro así oprimido con tales padecimientos...
 CORIFEO.-... ¿No ves que has pecado?...
 PROMETEO.-... Sabía yo todo esto. Queréndolo, queréndolo pequé no voy a negarlo".(2). (El subrayado es mío).

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 39.

(2)AUTORES VARIOS. Teatro Griego. Op. cit. p. 66-68.

Y en "LAS COEFORAS", se encuentra Clitemnestra arrodillada a los pies de Orestes rogando por su vida y dice:

"CLITEMNESTRA: Hijo mio, detente. Ten respeto, criatura, a este pecho sobre el cual tantas veces chupaste..."(1)

Y Orestes pregunta ante los Pilades para tomar una decisión, supuestamente la mejor de todas despues de interrogarse, o tomar consejo:

"ORESTES: Oh Pilades, ¿Qué hacer?. ¡Ella es mi madre! ¿No me atreveré a matarla?
PILADES: ¿... Qué será del oraculo de Loxias en Delios proclamado? ¿Y qué del santo juramento? Mejor tener enfrente a todo el mundo que a los dioses."(2). (El subrayado es mio).

Y Pelasgo constata, al principio de "LAS SUPLICANTES" de Esquilo, después de ser amonestado por el coro, que dice:

"CORO: ...Y solo con el cetro de tu trono tú lo decides todo. ¡Evita el sacrilegio!"(3).
REY: No sé qué hacer; el miedo me domina.
¿Obrar?, ¿No obrar?. ¿O tentaré el destino?"(4).
(El subrayado es mio)

Aquí tentar el destino, hay que verlo unido a la decisión

(1)ESQUILO. Tragedias completas. Bogota: Panamericana 1989. p. 260.

(2)ESQUILO. Op. cit. p. 260.

(3)Ibid., p. 407.

(4)Ibid., p. 407.

que debe tomar, si obrar o no obrar, o sea, vemos resaltado la polaridad de la acción trágica ya planteada, donde no se niega la posibilidad de obrar del sujeto (individuo dueño de sus actos) y ni el papel decisivo de las fuerzas suprahumanas en el drama de la vida.

J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet sobre la polaridad de la acción trágica explican:

En la perspectiva trágica, obrar comporta por tanto un carácter doble: es, por un lado, tomar consejo en uno mismo, sopesar los pros y los contras, prever al máximo el orden de los medios y los fines; por otro, es contar con lo desconocido y lo incomprensible, aventurarse en un terreno que sigue siendo impenetrable, entrar en el juego de las fuerzas sobrenaturales de las que no se sabe si al colaborar con nosotros preparan nuestro éxito o nuestra perdición. En el hombre más previsior, la acción más pensada conserva el carácter de una aventurada apelación lanzada hacia los dioses, y que sólo por su respuesta se sabrá, la mayoría de las veces a expensas propias, lo que valía y lo que quería decir exactamente.

Toda tragedia juega con estos dos planos: el humano y el divino y necesariamente deben ser lo bastante distinto, para que se pueda ver como separados, pero sin dejar de mostrarse en la acción trágica como inseparables.

Y aquí, 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 esta no haya adquirido suficiente consistencia y autonomía como para bastarse completamente a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde toman

su verdadero sentido, ignorado por el agente, integrándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa".(1).

Son los dos polos que nos muestra la tragedia de una misma realidad. aceptados también por Albin Lesky, con su teoría de la doble motivación para precisar su alcance en lo que concierne a la decisión y a la responsabilidad del individuo: Por un lado, la conducta del hombre está regida por el impulso de los dioses, y, por el otro, por decisión propia o netamente humana; y no solo por él, sino por la mayoría de los investigadores helenistas contemporáneos, donde el sufrimiento mostrado en las obras trágicas, "es el camino que conduce al hombre a la comprensión y le permite reconocer la eterna validez de las leyes divinas"(2). o lo que es igual, "la ardiente voluntad del hombre tropieza con un orden grande, basado en lo divino, que le señala sus límites. y hace que su caída sea significativamente un testimonio de dicho orden".(3).

Ejemplo de lo anterior lo podemos ver en "LOS PERSAS" y en "LA ORESTIADA" de Esquilo, quien nos muestra parte de su concepto ético del mundo, de los valores y de las leyes divinas.

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NARQUET. P. op. cit. p. 39-41

(2)LESKY, Albin. Op. cit. p. 85.

(3)Ibid., p. 85.



Si se tomara un ejemplo proveniente de las obras trágicas, y concretamente de "AGAMENON" de Esquilo, cuando sacrifica a su hija ifigenia para lograr la victoria contra Troya, apreciaremos en toda la obra del poeta, la sumisión del hombre -o de los hombres- a poderes superiores, que según Albin Lesky, constituye un plano más de la acción dramática, queriendo con esto decir, que el texto es en sí mismo un pretexto: o hállese de la existencia de un sub-texto que es interpretado por el espectador, quien es el destinatario final del producto artístico y del mensaje, impregnado con nuevos valores, categorías de pensamiento, creencias, comportamientos humanos, etc.

Todo el temario usado por los poetas trágicos en sus obras, debe ser dominado completamente por un público especializado, que es capaz de entender todo el contenido que se encuentra aun oculto en el fondo del texto trágico, anscrito en las estructuras del discurso que debe constituir el objeto, en todos sus planos, para descifrar una realidad que no le es extraña sino que domina por completo.

Por lo tanto, existe otro plano impuesto por el mismo texto como una de las dimensiones esenciales de la decisión trágica que se sitúa en un plano diferente al "más allá" metafísico de los dioses y es, que el "sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto,

debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas".(1).

El héroe del drama está enfrentado a una necesidad superior que se le impone, que le dirige, pero por el movimiento propio de su carácter, el mismo se apropia de esa necesidad, la hace suya hasta el punto de querer, de desear incluso lo que en otro sentido está forzado a hacer.

Por ejemplo, el sacrificio de Ifigenia es necesario para lograr la victoria sobre Troya -es impuesta como una fatalidad por la divinidad-, pero al mismo tiempo esa muerte es no solamente aceptada, sino apasionadamente deseada por Agamenon para lograr así, su anhelada victoria.

Por eso, se hace sujeto responsable de la acción por el ejecutade. Y dice J.P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET que el "sacrificio exigido por los dioses reviste, en la decisión humana que ordena su ejecución, la forma de un crimen monstruoso cuyo precio tendrá que pagar"(2): Y el rey tomo la palabra y habló de esta manera:

"REY: Cruel es mi destino si no cumplo,
pero tambien cruel si degüello a mi hija,

(1)LESKY, Albin. Op. cit. p. 27.

(2)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 65

de mi hogar la alegría... pues que este sacrificio, que ha de calmar los vientos [para la victoria], que esta sangre de virgen [de Ifigenia], con ardor, con ardor profundo está permitido desearlo." (1).
(Las notas entre parentesis y el subrayado es mio).

Y es aquí, donde se deja ver con toda intensidad y en su real significado, la presencia simultánea de los dos polos que da forma a la naturaleza de la acción trágica, y es, por un lado, la decisión que procede de "uno mismo", individual, sin comprometer la libre voluntad, y por el otro, el "más allá" de los dioses, como una falsa forma de coacción.

Pero si pensamos con categorías griegas, se dirá que Agamenón, cuando se deja seducir por el arrebató de lo que significaría la victoria para él y para su pueblo, es demasiado débil para evitar ser "reconocido" por los hombres que él lleva a la victoria, entonces actúa deliberadamente, apareciendo ante los ojos del espectador griego, como hombre responsable de sus actos.

Es su voluntad de poder la que ha seducido al rey para actuar como lo ha hecho, y el poeta usa la antigua concepción de tipo religioso de la "coacción" por parte de los dioses (fuerzas sobrenaturales participando en los sucesos), la que hace posible que el espectador pueda

(1)ESQUILO, Agamenón. Op. cit. p. 131.

encontrar, procedente del fondo del texto, una nueva visión del mundo (un nuevo tipo de pensamiento) y es la de que el hombre es responsable de sus actos, es causa responsable de sus acciones, y como es capaz de actuar voluntariamente, sus actos emanan de él mismo, se ha hecho sujeto responsable de sus decisiones y de sus acciones.

El origen de la acción del héroe trágico, esa que lo arrastra a tomar una decisión trágica, está fundamentado en dos realidades totalmente opuestas pero al mismo tiempo complementarias y son, lo humano y lo divino; causalidad humana y causalidad divina.

El personaje (ejemplo Agamenón; Edipo rey; etc.) aparece "unas veces como agente, causa y fuente de sus actos, y otras como impulsado, inmerso en una fuerza que le sobrepasa y arrastra"(1), viéndose el hombre sumergido dentro de estas dos vertientes, que lo llevan como individuo libre, a sopesar y a reflexionar sobre las decisiones a tomar como ser responsable que es ante él mismo, ante los demás y ante Dios, ya que él es parte activa de la realidad de la ciudad (polis), surgiendo así, una nueva forma de reflexión que tiene en cuenta los dos argumentos sin necesidad de anular uno de los dos.

(1) VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. p. 70.

Estos dos planos, destino fijado de antemano por los dioses y la espontaneidad interna del héroe, que se ven tan nitidamente separados o entrentados en el texto de Sofocles, dan un vuelco a la acción y unen los dos planos divino y humano, y esto se constata en el párrafo donde habla el coro después de quedar Edipo ciego:

"EDIPO: Fue Apolo, amigos míos, fue Apolo el que estos males, estos mis males trajo, estos mis sufrimientos. Mas nadie hirió mis ojos más que yo..."(1).

Observándose en el anterior texto, la lucha entre "las antiguas formas del pensamiento religioso, siempre vivas en las tradiciones legendarias, y las concepciones nuevas ligadas al desarrollo del derecho y de las prácticas políticas. Este debate entre el pasado del mito y el presente de la ciudad se expresa especialmente en la tragedia por un cuestionamiento del hombre en tanto que agente, por una interrogación inquieta sobre las relaciones que mantiene con sus propios actos"(2), enmarcadas todas dentro del régimen de la ciudad; no se debe olvidar, que las tragedias no son un debate jurídico, sino obras nacidas de la pluma de los poetas trágicos, y estas, las vuelven problemáticas para el público, ya que se han vuelto

(1) SOFOCLES. Edipo rey. op. cit. p. 158.

(2) VERNANT, J.P.; VIDAL-NABUET, Op. cit. p. 72.

cuestionables todas las normas existentes, y se han confrontado los valores que rigen la sociedad, valores que "nada tienen ya que ver con el derecho y que apuntan al hombre mismo".(1).

Surge sobre la escena el tiempo de los dioses y se muestra en el tiempo de los hombres, cuestionando así, al hombre en tanto que agente, ya que el poeta hace interrogar al hombre mismo en cuanto a su función como agente responsable de sus actos o coaccionado por el destino de los dioses.

Concepción antigua ésta, que se refleja como pretexto, para mostrar la nueva concepción que ha surgido, y es la del hombre como individuo particular, único, que elige su propio destino; comprometido con las acciones que emprende: fuente de sus propias decisiones, pero que no puede dejar de ver la participación de los dioses -o de Dios- en los asuntos del mundo y del hombre, para darle al hombre presente de la Grecia del siglo V A.C., su real valor como ser que comprende el verdadero sentido de lo que ha realizado y lo que él es en el mundo.

Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, investigadores que desarrollan ampliamente este tema, observan que:

(1)Ibid., p. 26.

"La culpabilidad trágica se constituye así en una constante confrontación entre la antigua concepción religiosa de la falta, mácula unida a toda una raza, que se transmite inexorablemente de generación en generación bajo forma de un áto, de una pena (desgracia) enviada por los dioses, y la concepción nueva, puesta en práctica en el derecho, donde el culpable se define como un individuo particular que, sin ser forzado a ello, ha elegido deliberadamente cometer un delito. Para un espíritu moderno estas dos concepciones parecen excluirse radicalmente. Pero la tragedia, al oponerlas, las reúne en equilibrios diversos de los que nunca está enteramente ausente la tensión: ninguno de los términos de esta antinomia desaparece por entero. Jugando en un doble plano, decisión y responsabilidad adquieren en la tragedia un carácter ambiguo, enigmático: se presentan como cuestiones que aparecen abiertas constantemente, dado que no comportan una respuesta fija y unívoca."(1).

En la tragedia, es una nueva concepción de la realidad la que se afirma y una nueva forma moral de ver el mundo. Y es aquí donde empieza a surgir en la sociedad griega, un nuevo aspecto de lo humano, observándose en Esquilo, por ejemplo, y en los demás poetas trágicos, una orientación social, moral y ética diferente, donde vemos al hombre como agente responsable, en el centro de sus actos, asumiendo su destino, pero sin olvidar los designios del más allá metafísico, de lo suprahumano, dando un real significado a la existencia humana.

Así, las obras trágicas hacen suya una estructura de

(1)Ibid., p. 73-74.

pensamiento mítico, pero se aleja inmediatamente de ella, donde las nociones de humano, de divino, se definen y se elaboran reciprocamente, sin sentir la necesidad de excluirse sino soportando en sí mismas, la tensión preexistente e impuesta por la misma obra y por los poetas trágicos, y así, convivir con la necesidad urgente de aceptarse, para representar una realidad más humana, pero a la vez, llena de contradicciones; una realidad que no excluya la participación del plano divino.

Vemos, pues, en qué medida el agente trágico sufre la influencia de la lucha constante y, a la vez, el encuentro necesario entre los dos polos ya expuestos: "unas veces causa responsable de sus actos en tanto que expresan su carácter de hombre; otras, simple juguete entre las manos de los dioses".(1).

Es así que la acción trágica reconoce, dentro de sí, la posibilidad de que el concepto de naturaleza humana con sus rasgos característicos, sean conocidos y enfrentados por los hombre de la sociedad griega, y de que éste, siempre gire alrededor de dos planos que son lo humano y lo divino, que en determinado momento de la acción se ven como separados irreconciliablemente, pero que aparecen, dentro de la

(1) ibid., p. 74



estructura dramática de las obras trágicas, como inseparables.

Es así como surge lo trágico: una nueva forma de ver al hombre como un ser independiente pero a la vez dependiente; comprometido en la acción que ha escogido, pero que necesita de su abordaje al paso de los años para su maduración y de una constante reelaboración por parte de los hombres, para darle su real significado a estas categorías, ya que el agente, como lo ven los griegos, todavía "no es verdaderamente, por sí mismo, el centro y la causa productora".(1). ¿Por qué?. Porque su acción "se inscribe en un orden temporal sobre el que no tiene poder y que sufre pasivamente; sus actos se le escapan, le sobrepasan".(2).

Por eso, en la Grecia del siglo V A.C., el individuo ha ganado un puesto relevante, al ir ganando independencia, ya que se ha ido afirmando, "en su particularidad, como sujeto de derecho; la intención del agente se reconoce ya como un elemento fundamental de la responsabilidad; por su participación en una vida política donde se toman las decisiones -al término de un debate abierto, de carácter positivo y profano-, cada ciudadano comienza a tomar conciencia de sí como agente responsable de la conducción de

(1)Ibid., p. 74.

(3)Ibid., p. 74.

los asuntos, más o menos dueño de orientar por su gnome, su juicio, y por su phrónesis. su inteligencia, el curso de los acontecimientos".(1).

La evolución misma del concepto de individuo, de sujeto, de agente como causa responsable de sus actos, etc., se ha ido afirmando, moldeando y tomando real forma, a medida que se ha profundizado y reflexionado a través de los años y de los tiempos; así, ha ido tomando su real autonomía, se ha dejado sentir en la historia del pensamiento, para ir construyendo el concepto de individuo; sujeto ubicado en el centro de sus decisiones, con poder de autodeterminación, del que surgen y emanan todos sus actos.

Es este análisis, lo que el estudio de J.P. VERNANT y P. VIDAL-NARQUET tratan de presentar, y dicen:

"La influencia de los individuos y de los grupos sobre el porvenir es tan restringida, la disposición prospectiva del futuro permanece tan extraña a la categoría griega de la acción, que la actividad práctica aparece tanto más perfecta cuanto menos comprometida está en el tiempo, cuanto menos tiende hacia un objetivo que proyecta y prepara de antemano; el ideal de la acción es abolir toda distancia temporal entre el agente y su acto, hacerlos coincidir enteramente en un puro presente".(2).

(1)Ibid., p. 74.

(2)Ibid., p. 75.

3. EL HEROE TRAGICO

El héroe trágico es uno de los tipos humanos ideales creados por el pueblo griego, y el modelo de vida por él propuesto es el que mayor proyección ha alcanzado en la historia de la humanidad.

Francisco Rodríguez Adrados en su obra "EL HEROE TRAGICO Y EL FILOSOFO PLATONICO", expresa que existen heredados de Grecia otros tipos humanos ideales fuera del héroe trágico: "El guerrero, el filósofo tal como Platon lo concibe, el sabio estoico -por poner algunos ejemplos- representan evidentemente modelos de vida, precisamente los tipos superiores de ésta para sus creadores o seguidores respectivos".(1).

Sin embargo, "es el héroe el mas alto tipo humano que ha producido la poesia épica griega; y la finalidad de la

(1)RODRIGUEZ, Francisco. El héroe trágico y el filósofo platónico. Madrid: Taurus, 1962. p. 12.

tragedia era sentida en la Atenas del siglo V A.C., como principalmente educativa".(1).

En efecto, podemos apreciar en la tragedia griega dos elementos básicos que la definen como género y que son la representación "de los hechos y de la vida"(2): "de un lado, las fuerzas enfrentadas y sus conflictos, que son con frecuencia los nuestros; de otro, el espíritu con que son juzgados estos conflictos y estas fuerzas, y que es en buena medida diferente".(3).

Así, en este esquema propuesto, se puede apreciar al hombre trágico enfrentado con las más terribles situaciones, tomando decisiones dentro de un mundo conflictivo, donde él es capaz de actuar no como automata, sino con absoluta libertad de acción.

Allí, el hombre se halla siempre frente al riesgo del error o del triunfo, pero lanzado a vencer la adversidad con su decisión.

(1)RODRIGUEZ, Francisco. Op. cit. p. 12.

(2)ARISTOTELES. El Arte Poética. Madrid: Espasa-Caple. 1979, p. 48. Véase también: ARISTOTELES. Poética. Madrid: Gredos, 1974. p. 147. y dice: "El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida.

(3)RODRIGUEZ, Francisco. op. cit. p. 12.

Además, el hombre se manifiesta tal como es, frente al espectador, con todas sus complejidades y sus contradicciones, y ubicado en el pensamiento religioso antiguo, usado como pretexto para mostrar el real sentido del ser finito.

Así podía verlo el espectador, tomando decisiones que lo llevaran a su ruina o a su grandeza, siempre enfrentado a su medio, pero dentro de un marco religioso que lo definía; no como en el teatro moderno, que muestra la acción humana carente de sentido, sino tal como es el hombre, como un ejemplo, no para imitarse, sino como una lección pedagógica para el pueblo griego, destinatario del producto artístico.

Todo esto era visto dentro de las concepciones griegas sobre el hombre, el mundo y lo divino, o sea, dentro del cuadro del pensamiento existente en la Grecia del siglo V. A.C.

Por eso se puede decir, que "el héroe de la tragedia griega es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos"⁽¹⁾; es más que un tipo ideal directamente imitable, pero con aspiraciones limitadas; es el hombre mismo elevado a la culminación de su ser hombre, persona humana, que trata de

(1)Ibid., p. 12-13.



abrirse paso en un escenario complicado y contradictorio que es la vida, pero arriesgándose, en cada decisión suya frente a la vida, a chocar con el límite divino, que es quien da sentido integral a la existencia.

En las obras de los grandes trágicos, tales como Esquilo, Sófocles y Eurípides, el héroe trágico, actue como protagonista o como antagonista (según el texto dramático que se esté estudiando), se sitúa siempre en un plano completamente humano, ya que él se manifiesta en la acción como hombre y no como un dios; y su grandeza está precisamente en aceptar esa acción, que acaba finalmente por tener una trascendencia tal, que reviste el sentido de voluntad divina, sin perder por eso en ningún caso su libertad.

Es una lucha libre y conscientemente aceptada; cuando es vencido y humillado, y llega incluso a través de la acción a morir, es siempre enaltecido "por su afirmación de la acción, de una acción noble en su fundamento, aunque por ignorancia o falta de medida, choque con lo divino".(1).

Por eso el hombre, en la tragedia "aún cuando es aniquilado, nunca es aplastado. Puede haber estado en un error, pero siempre ha reconocido, en principio, el orden del mundo, que es la subordinación al dios, y tanto su derrota como su

(1)Ibid., p. 28.

triunfo le hacen volver a aprobarlo".(1).

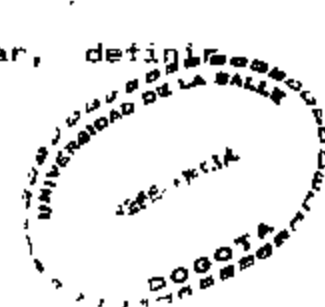
El individuo, pues es mirado sólo dentro de un contexto de participación con los poderes del más allá, y de comunión con el grupo social al que pertenece: o sea, no como un ser aislado del todo, sino involucrado en las decisiones políticas de su colectividad, en las reflexiones morales que de ahí surjan y en su relación con lo divino, elementos y características que solo son posibles en un individuo que es parte fundamental del conglomerado humano.

3.1 ACCION DEL HEROE TRAGICO, OBJETO DE REFLEXION

En la tragedia, el héroe trágico, como tipo humano ideal concreto, no incita al espectador inmediatamente a la "imitación" de las acciones representadas por él en el escenario, sino todo lo contrario, a una constante reflexión sobre ellas, ya que cumplen una función de tipo pedagógico: el héroe, así culmine en la cúspide y su final sea feliz, jamás será imitado, sino será convertido en un problema crucial por resolver.

El hecho decisivo que queda en el ambiente, después de la representación, es que el hombre y sus actos no se perfilan como realidades estables "que se podrían delimitar, definir

(1)Ibid., p. 28-29.



y juzgar, sino como problemas, como preguntas sin respuestas, como enigmas cuyo doble sentido siempre queda por descifrar".(1).

Si comparamos la tragedia con la epopeya, observamos que ésta, proporcionó siempre al drama sus temas, sus personajes que eran sacerdotes, reyes, príncipes, etc., la manera de manejar la intriga, y la presentación de los héroes antiguos como modelos que exaltaban los valores, las virtudes y las hazañas heroicas.

En la escena teatral en cambio, "el héroe legendario, que la epopeya glorificó, se convierte en objeto de un debate a través de la representación de diálogos, del carpeo entre los protagonistas y el coro, de las inversiones de la situación en el transcurso del drama. Cuando el héroe es puesto en tela de juicio ante el público, es el propio hombre griego quien, en el siglo V ateniense, en el espectáculo trágico y por su medio, se descubre problemático".(2).

Se retoman los temas de la leyenda heroica, y no se inventan ni los personajes que salen a escena ni la intriga de sus obras. todo se encuentra ya en el saber común de los griegos

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAGUET, P. Mito y tragedia en la Grecia antigua. Madrid: Taurus 1986. t. II. p.23.

(2)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAGUET, Op. cit. p. 24.

como lo que concierne a lo que ellos consideran su pasado, el horizonte lejano de los hombres de antaño.

Lo que había sido contado como ideal de valor, como piedra de toque de la excelencia, se ve puesto en tela de juicio ante el público del siglo V A.C., ante el ciudadano de la Atenas democrática.

3.2 UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LOS PERSONAJES

Al ver los héroes actuando por la pluma de los dramaturgos de la época, y al observar su presencia real encarnada en los personajes dentro del escenario, en una acción eminentemente trágica, sean ellos protagonistas o antagonistas, se advierte en las obras: "una gran unidad y una gran diversidad".

Hay "unidad" en la vida del héroe trágico, con relación a su origen, a su modo de actuar, a su significado, a su destino común.

Pero esto no quiere decir que no exista "diversidad" en el modo como los poetas trágicos tratan los temas. en la forma de mostrar las obras al público, la actuación y los móviles que mueven a los personajes y la naturaleza de ellos.

Por ejemplo, se puede apreciar, dentro de las obras dramáticas de los grandes trágicos, al héroe encarnando siempre un tipo de humanidad superior; a héroes provenientes de un pasado lejano, y, en muchos aspectos, proyectados en un pasado mítico "como héroes de otra edad, cargados de un poder religioso temible, encarnación de toda la desmesura de los antiguos reyes de la leyenda".(1).

Son personajes puestos en la ciudad presente de la Grecia del siglo V A.C., lugar donde se dan los debates públicos. acercado al público como hombre, participe de todas las decisiones que toma el ciudadano dentro de la "pólis". como hombre político, siempre actuando con nobleza y por un fin noble; ver el ejemplo de Edipo cuando se atrae la ruina a sí mismo para salvar a su ciudad y va en busca de la verdad hasta el fin de la obra, aun a costa de su propia vida.

Cuando se encuentran en diferentes situaciones, obligados a tomar decisiones, "actúan siempre, llegado el momento, y actúan con arreglo a la más completa adherencia consigo mismos. bien que a veces sólo el acto de la decisión descubra su verdadero yo"(2).

(1) VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. Op. cit. t. 1. p. 29.
 (2) RODRIGUEZ, Francisco. op. cit. p. 18.

Lo anterior se puede corroborar o en la decisión ciega de Agamenón al sacrificar a su hija Ifigenia; o en Antígona cuando esta es totalmente consciente y le da sepultura a su hermano Polinice, aun a costa de su propia vida; o cuando Edipo está a punto de descubrir la verdad sobre su origen y la causa de la peste que afecta la ciudad que él gobierna.

He aquí lo que leemos en la obra "Edipo rey" de Sófocles:

"YOCASTA: Por los dioses, si te importa algo de tu vida, no investigues nada de esto. Bastante es mi desgracia... hazme caso, te lo ruego, no hagas eso.
EDIPO: No haré caso en dejar de averiguar".(1).

Y más adelante:

SIERVO: ¡Ay! ¡Estoy ante lo más horrible de decir!
EDIPO: Y yo de oír. Pero hay que oírlo, sin embargo".(2).

Es el héroe trágico que todo lo comprende y aunque hubiera podido cerrar el telón y dejar todo como estaba, decide por su propia voluntad, descubrir la verdad.

Aquí Edipo asume la lucha con el fin de saberlo todo, para

(1)AUTORES VARIOS,. Op. Cit., p. 153.

(2)Ibid., p. 153.

rescatar la dignidad del ser humano: "Se halla mas cerca de la sentencia delfica la cual, con el "conócete a ti mismo"(1), dirige al hombre a los límites de su esencia humana".(2).

La decisión trágica es tomada por el héroe, así en Edipo como en Eteocles, o como en Agamenón que proviene de su decisión de pisar el tepiz que le extiende Iliemnestra y que estaba reservado para los dioses, notándose así, una unidad temática compartida por todos los poetas trágicos y reflejada en sus personajes.

También el héroe trágico se le encontrará luchando en medio de tensiones inauditas. "pero decidó a que la lucha contra las potencias de la vida solo puede asumirla el hombre con base en las fuerzas que tiene en su propio interior, aquí el héroe se convierte en personalidad, y el honor trágico es visto y representado como un todo unido".(3). (El subrayado es mío).

Así surge la visión del personaje trágico moviéndose dentro

(1)"Conócete a ti mismo" era una inscripción del templo de Apolo en Delfos, que los antiguos atribuyeron a algunos de los "Siete Sabios".

(2)LESKY, Albin. op. cit. p. 141.

(3)LESKY, Albin. op. cit. p. 142.

de una gran unidad que lo envuelve y define la acción, haciéndolo más comprensible para el espectador que esté en frente del espectáculo teatral.

Hay también unidad cuando encontramos en las obras al rey pasando de toda su gloria a ser humillado por el destino, como por ejemplo, Edipo, Agamenon, Clitemnestra, etc.

Por otro lado, también hay unidad al ver en las obras a hombres encargados de derrotar o derribar a otros del lugar donde se encuentran ejerciendo poder. éstos son. Urestes, Electra, Hecuba, Medea, etc; o se puede apreciar a un héroe como Filócteles, quien cede en su obstinación y acepta cumplir los designios del dios, para poder tomarse a Troya a costa de su propia hija; o en Edipo en Colono, donde después de bajar Edipo a las profundidades de su desgracia, es exaltado y convertido en un semidios; o a un Prometeo que no cede ante los dioses y acaba siendo liberado y honrado como dios; Macaria en "Las Heraclidas", Meneces en "Las Fenicias" e Ifigenia en "Aulide" que se sacrifican por una causa justa.

Pero también se pueden observar en las obras trágicas ejemplos de acciones y móviles diversos, y, a nivel de personajes, "diversas son sus naturalezas: reyes y

prisioneros; hombres y mujeres; adultos y niños"(1), quienes ponen al descubierto la interacción de las fuerzas humanas y divinas, forzando así al espectador a interpretar esa acción y ese sufrimiento que está viendo frente al escenario.

Y así, se ve al hombre griego del siglo V A.C., quien participa activamente del juego escénico, preguntándose por el sentido de la acción del héroe y de su sufrimiento, diferente al modo no-reflexivo como se trata el problema del hombre y el destino en los poetas antiguos como Homero.

Hay que aceptar que, si no toda la temática de la epica, si la mayor parte, es susceptible de pasar a la tragedia, se le da a esta la unidad necesaria que le ofrezca al público griego la posibilidad de ubicar el problema y reflexionar sobre él.

Además, como Homero no explica el por qué del sufrimiento, del dolor, de la muerte del héroe, sino que solo los describe y los presenta en el sentido mítico de que así lo quiere el destino o lo establecen los dioses, en sus obras, "toda acción humana es interpretada como inspirada por el dios".(2).

(1)RODRIGUEZ, Francisco. op. cit. p. 21.

(2)Ibid., p. 23.

Allí el mundo está dividido en dos esferas: la humana y la divina. y "no existe una escisión moral dentro de la esfera divina ni dentro de la humana. Es su propio valor, su propio sentido del honor, su propio ardor guerrero el que envía a la muerte a Patroclo, a Héctor, a Aquiles y a tantos más; no hay, junto al héroe, la figura del villano -no lo es Paris siquiera-, como no lo hay en la tragedia. Ni hay tampoco en la otra esfera la susodicha escisión entre lo divino y lo diabólico. El dios tiende ya a ser, a más de fuerte, justo, sobre todo en el caso de Zeus; pero es más que nada poderoso. Obra el bien y obra el mal; toma partido en la lucha y puede proceder arteramente, como en el caso de la muerte de los héroes principales de la Iliada".(1).

La tragedia en cambio, representa un avance en el terreno de mostrar las causas de las cosas, "ya sea apoyándose en el concepto de la justicia agraviada, ya en el del orgullo del hombre que -a veces sin conciencia de ello- se sale de sus límites".(2). Al menos, es común que sea la acción humana la que despierta todo el andamiaje que le da soporte a la existencia humana, y no un componente aparte lo que produce toda la acción en la que se ve envuelto el hombre.

Surgen, así, las bases de una filosofía de la acción humana

(1)Ibid., p. 23-24.

(2)Ibid., p. 24.

dentro de una concepción bipolar del mundo (lo humano y lo divino), y de la afirmación de la unidad moral dentro de cada una de las dos esferas que lo componen, planteamiento que hace posible que toda la acción sea comentada y problematizada desde el plano superior de lo divino.

Nótese, como afirma el autor, que:

"La esfera de lo divino tiende a moralizarse desde antes de que la de lo humano se escinda en lo valioso y lo pecador moralmente. Leves rastros quedan sólo de esa arbitrariedad en elementos míticos como los oráculos que se utilizan únicamente como testimonios del poder del dios, discutido o ignorado por el héroe, que de todas formas, sólo sucumbe como consecuencia de su libre acción. Cuando Eurípides nos presenta o parece presentarnos la acción injusta de los dioses -en Ión, Ifigenia en Táuride, Orestes, Hipólito, etc.-, su misma crítica le coloca en la línea que en definitiva se niega a aceptar una simple explicación del dolor humano por el capricho divino".(1).

Y sin embargo, con esto no se agota la problemática del dolor en la tragedia, sino todo lo contrario, allí se muestra que el sufrimiento humano, al ser excluida la arbitrariedad del dios en la participación de los asuntos del hombre, se vuelve en cierta medida más independiente de los dos polos humano y divino: el sufrimiento, inclusive la muerte que nos deja ver en sus escenas, son secuelas de la acción del héroe, quien es hombre más no un dios.

(1)Ibid., p. 27.

Aquí, el héroe redescubre que aprende por medio del sufrimiento.

Esquilo lo planteó en su obra "Agamenón" en los siguientes términos:

"CORO: Tan sólo el que piadoso
 invoca a Zeus en cantos de triunfo
 alcanzará la prudencia suprema.
 El, que abrió a los mortales
 la senda del saber;
 El, que en ley convirtiera
 "por el dolor a la sabiduría".(1) (El subrayado es
 mio).

Albin Lesky, corroborando lo anterior, escribe: "Ubrando, cae el hombre en la culpa; toda culpa encuentra su expiación en el sufrimiento, pero el sufrimiento lleva al hombre a la comprensión, y la comprensión al conocimiento".(2).

Y F. Rodríguez lo expresa de este modo:

"En la mayor humillación y caída del héroe hay esa recomposición del orden roto, ese consuelo metafísico de que habló Nietzsche(3), que devuelve

(1)ESQUILO. Tragedias completas. Op. cit. p. 132.

(2)LESKY, Albin. Op. cit. p. 98.

(3)Sobre este aspecto de consuelo y de la redención de voluntad, cf. NIETZCHE, Friedrich, "El nacimiento de la tragedia". Madrid: Alianza, 1978. p. 55-66. Como escribe el autor (p. 55): "En los griegos la "voluntad" quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche".

al hombre su dignidad, porque si su papel, en la antinomia hombre-dios, es ser el inferior, con ello tiene asignado un lugar en el orden del mundo; y si la secuela de la acción, esto es, del ser hombre, es el sufrimiento y aun el error, la libre aceptación de esa acción, que nunca es mala en la intención, es su grandeza. Grandeza y miseria de la acción humana dentro del orden del mundo, tal podría ser el lema de la tragedia griega".(1).

Hay algunos ejemplos en los grandes trágicos que confirman la anterior afirmación: "La tragedia de Esquilo nos ofrece el máximo intento por hacer comprensible el destino del héroe dentro de un universo moralizado".(2).

En la tragedia de Sófocles, ha escrito F. Rodríguez:

"El héroe sofocleo no es castigado arbitrariamente por los dioses; su fin, incluso en el caso de Edipo, depende de su acción. Esta acción puede definirse fundamentalmente como afirmación de sí mismo, lo que puede implicar conciencia del propio valor, caso de Edipo, o resentimiento, caso de Ajax, Filóctetes, Electra. Esta afirmación de sí mismo puede actuar en el sentido de la voluntad divina y el héroe vence: así en Electra. O puede prescindir de la sabiduría divina o tratar de corregirla y entonces cae: así Edipo, Ajax. En Antígona, la heroína secunda la ley divina y su acción, como en Electra, choca en cambio con la humana; el tirano es ciertamente castigado, pero ella muere".(3).

Aquí queda demostrado todo el pensamiento de Sófocles traducido en sus obras trágicas, en donde se puede ver el destino personal del héroe, muriendo o no, sufriendo o no,

(1)RODRIGUEZ, Francisco. Op. cit. p. 29.

(2)Ibid., p. 31.

(3)Ibid., p. 31-32.

después de haber tomado la decisión: "lo fundamental es que siempre ha de reconocer el orden del mundo, la subordinación natural del hombre al dios de que habla la lírica. Con ello el hombre, aun cuando muere, queda elevado a la culminación de la dignidad humana".(1).

Si se analizan las obras de Sófocles y se ve sin prejuicio su final, se puede ver con claridad, que el héroe, aunque ha muerto, ha quedado reconocido como un semidios.

Caso concreto, Edipo, después de muerto, se convierte en un ser semidivino; Ajax, después de tanto tiempo, encuentra una digna sepultura y es recordado con honor.

En Eurípides, al igual que en los sofistas de la época, se le da al hombre el real valor que tiene como ser con voluntad y con poder de decisión, con relación a su destino.

Hay que tener en cuenta, que los sofistas pusieron en el hombre, y sólo en el hombre, todo conocimiento y toda decisión.(2) En el mundo de ellos, no hay ninguna potencia,

(1)Ibid., p. 33.

(2)En este sentido la tragedia, desde antes de Platón, sostiene el punto de vista contrario del de Protágoras y la "filosofía ilustrada" desarrollada por los sofistas del siglo V A.C., lejos de que el hombre sea la medida de todas las cosas, es Dios quien es la medida del hombre, igual que de todo lo demás".

fuera del sentir y del pensar humano, que pudiera determinar la acción del individuo. Los dioses, si es que existen de alguna manera o en algún lugar, quedan despojados de tal función determinativa. Ya lo dijo Protágoras: "Acerca de los dioses, yo nada puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlos: su individualidad y la vida tan breve del ser humano".(1)

De esta propuesta de tipo cognoscitivo hace surgir Aristóteles una crítica profunda, a través de sus obras, de los elementos religiosos heredados del pasado, pero sin llegar a la negación de la existencia de los poderes superiores.

De este modo, Eurípides metido completamente dentro del espíritu de la sofística, deja traslucir en sus tragedias, que el "verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente en esto es donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si para éste el destino humano era solamente el escenario en que se manifestaba

(1)LESKY, Albin. Op. cit. p. 163.

paradigmáticamente un orden superior, para Eurípides, en dramas como Medea e Hipólito. este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión".(1).

Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva concepción del mundo, la férrea estructura del género literario no permite romper los antiguos moldes, "todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema siga procediendo de la mitología. por más que el mito, indestructible como forma, siga suministrando el recipiente para nuevos contenidos"(2), la unidad estructural de las obras se mantiene aun en la diversidad de tipo ideológico de los poetas.

¿Y por qué se da en los héroes este cambio tan repentino, por qué esta mudanza?. Esto sucede "porque por su dolor el héroe se conoce a sí mismo, conoce su esencia humana y su lugar en el plan divino".(3).

Sócrates decía. "conócete a ti mismo", y el poeta trágico

(1)Ibid., p. 163-164.

(2)Ibid., p. 164.

(3)Ibid., p. 164.

Esquilo completa el pensamiento con un, "el conocimiento por el sufrimiento".(1). Y éste es también el espíritu de Sófocles y Eurípides, pues muestran en sus obras una Unidad de tipo cognoscitivo, que era comprendida y reflexionada por el hombre griego del siglo V A.C.

(1)Cf. "Ágamenón" de Esquilo. op. cit. p. 132; Cf. Supra, p. 61.

4. LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PLANO FICTICIO POR PARTE DEL ESPECTADOR

Es la ficción una "forma de discurso que se refiere a personas y a cosas que sólo existen en la imaginación del autor o del espectador".(1).

El texto trágico y la representación de este en el escenario, son pura ficción, puesto que son inventados por sus poetas o dramaturgos o actores, y cuando no lo son (por ejemplo, "LOS PENSAS" de Esquilo), se utiliza como una reconstitución de algo diferente: acontecimiento pasado, personaje histórico, el puro contar los hechos, para mostrar una verdad que no está ocurriendo realmente en el escenario, pero que es usado como pretexto para enseñar al público asistente al teatro, la real dimensión ficticia de la tragedia, y que comprenda que al lado del mundo real, existe el mundo de la ficción, que es generalmente de tipo representativo.

(1)PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1980. p. 220.

O sea, que surja en él, "una conciencia de lo ficticio o una conducta de lo imaginario, y que pueda entender "que lo que se ve" en el escenario se sitúa en un plano diferente del real, plano al que se debe definir como el de la ilusión teatral. Esa conciencia de la ficción es constitutiva del espectáculo dramático: aparece a la vez como su condición de posibilidad y su resultado".(1).

Considerado desde este punto de vista, "representar es hacer presente por medio de presencia (Henri Gouhier: "La esencia del teatro"). Por presencias efectivas, no imaginarias, no por un sentimiento. Es actualizar la obra, es decir, hacerla actual durante el tiempo que dura la representación y, para esto, traducirla en actos. Porque los intérpretes son "actores", conducen "la acción dramática"(2), quienes darán una "vida imaginaria a los personajes que el actor actualizará con su presencia actuante".(3).

En el año 494 A.C., fue escenificada la obra trágica "La toma de Mileto" de Frinico (tragedia histórica, no legendaria), quien era discípulo de Espis, y quien presentó ante los ojos de los atenienses el terrible destino de la

(1)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET. Mito y tragedia en la Grecia antigua. Madrid: Taurus, 1989. t.II. p. 91-92.

(2)VILLIERS, André. Psicología del arte dramático. Argentina: Librería Hachette, 1955. p. 23.

(3)VILLIERS, André. Og. cit. p. 24.



ciudad jónica de Mileto, "que cayó en poder de los Persas, y con tal realismo supo hablar de los padecimientos de la ciudad emparentada con ellos, que los atenienses, encolerizados, le condenaron al pago de una elevada multa y prohibieron que siquiera representándose la pieza".(1). Ahora leamos la manera de relatar los hechos por parte de Heródoto, después de la función de la obra del poeta trágico Frinico: "Los espectadores prorrumpieron en lagrimas: el poeta fue castigado con una multa de mil dracmas por haber recordado calamidades nacionales (desgracias propias, pikela kaká) y se prohibió terminantemente que en lo sucesivo se representara dicha obra"(2), siendo entregada más tarde por el autor al arconte Temistocles, futuro vencedor de Salamina.

Sin embargo, esta tragedia histórica, que tomó su tema de la historia quedó como un episodio particular en la historia de la tragedia, al igual que "Los Persas" de Esquilo, ya que aquí queda plasmada una de las condiciones previas esenciales de la tragedia y es "la mutua relación entre el máximo realismo y apasionamiento, con que los personajes de la obra son creados, y la distancia que, con todo ello, los separa"(3) del presente.

(1)LESKY, Albin. Og. cit. p. 70-71.

(2)HERODOTO, VI, 21.: CITADA POR VERNANT Y VIDAL-NAQUET, Og. cit. p. 92

(3)LESKY, Albin. Og. cit. p. 71

Este distanciamiento, es la actitud del espectador, que se logra cuando el espectáculo le parece algo ajeno, de manera que no se sienta implicado emocionalmente y no olvide en ningún momento que se encuentra ante una ficción, y así, poder "utilizar su juicio crítico, de resistir la ilusión teatral y de detectar los procedimientos de la representación".(1).

Por eso, a comienzos del siglo V. A.C., se prohibió que la tragedia pudiera representar "los grandes acontecimientos de la época, los dramas de la vida colectiva, las desgracias que atañen a cada individuo"(2), ya que éstos "no se consideraban susceptibles de ser trasladados a la escena del teatro. Son demasiado familiares; no permiten esa disociación, esa transposición gracias a las que los sentimientos de terror y de piedad se desplazan a otro registro, tales sentimientos ya no son padecidos como en la vida real, sino captados y entendidos inmediatamente en su dimensión ficticia".(3).

Esquilo escribió "Los Persas" que fue representada en el año 472 A.C., como segunda pieza con otras dos tragedias que se llamaban "El Fineo" y "El Glauco Potnioo", que narra la guerra, donde combatió el propio Esquilo, en Salamina,

(1) PAVIS, Patrice. *Op. cit.* p. 146.

(2) VERNANT, J.P.: VIDAL-NAQUET, P. *Op. cit.* p. 92.

(3) *Ibid.*, p. 92.

vivida por el pueblo griego ocho años antes.

La obra de J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet contiene observaciones que permiten abordar el problema de la tragedia, de la ficción y de la historia, en la mentalidad del público y de los poetas trágicos, de la siguiente manera:

"Lo primero que llama la atención en "Los Persas" es que las desgracias que componen el núcleo del drama no son, para el público griego, las suyas propias, sino las de los otros, son desgracias extrañas y ajenas.

A continuación, y sobre todo, es de anotar que, al situarse en el ámbito y en la perspectiva de los Persas, el poeta trágico reemplaza el distanciamiento habitual de los hechos legendarios, pertenecientes a un tiempo ya pasado, por otra distancia, en este caso espacial, que permite asimilar a los monarcas persas y a su corte al mundo de los héroes de antaño. Evocados por el Coro, narrados por el mensajero y descifrados por la sombra de Darío, los acontecimientos "históricos" sólo son presentados en escena rodeados de una atmósfera de leyenda; la iluminación que sobre ellos proyecta la tragedia no es la que conviene a las realidades políticas; es la luz que un remoto más allá retracta [retracta] hasta el teatro de Atenas, el reflejo en escena de una ausencia que se deja ver como si estuviera ahí.

Lo que los griegos llaman historia: la investigación sobre los conflictos entre ciudades, en el interior de las ciudades, o entre helenos y bárbaros, es asunto de Heródoto y Tucídides. La tragedia extrae sus temas de otra parte: de las viejas leyendas. En opinión de Aristóteles, al renunciar a situarse en el terreno de los acontecimientos contemporáneos, de la vida política efectiva, la tragedia no pierde valor, sino que adquiere más veracidad que la historia. Escenificar

el desarrollo real de los acontecimientos sería, simplemente, contar lo que ha ocurrido. Montar una tragedia es otra cosa. No es inventar personajes y forjar una intriga a conveniencia. Es utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares, conocidas por todos, para fabricar un escenario, un desglose de escenas dispuestas de tal manera que muestran cómo y por qué, con un personaje dado, existe la mayor probabilidad o la completa necesidad de que realice tal tipo de acción, cuyo resultado será tal o cual. Contrariamente a la historia, la tragedia no cuenta, entre todos los acontecimientos que hubieran podido producirse, los que han ocurrido efectivamente; muestra, reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios, ordenando la progresión de la intriga según la lógica de lo probable o de lo necesario, cómo los acontecimientos humanos, a través de un desarrollo riguroso, pueden o deben producirse. En el espíritu del filósofo que la compara a la historia, constituye también una creación más seria y más filosófica. Gracias a la libertad que le garantiza la ficción del mythos, alcanza lo general; la historia, dado su objeto, queda restringida a lo particular. Lo general significa que un determinado tipo de hombre, elegido al principio por el poeta para someter su destino singular a la prueba del desarrollo trágico, aparecerá en la lógica de la acción como obligado a hacer una determinada cosa "probablemente o necesariamente"(1).

En este caso, la tragedia ha representado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo "ficticio" por parte del público que está viendo el espectáculo teatral, permitiendo así al hombre griego que se mueve entre los siglos VI (finales), V y IV A.C., aprehenderse a sí mismo, en su actividad de poeta, en un "puro imitador, en un creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias, de simulacros y

(1)Ibid., p. 93-94

fábulas, que constituye, al lado del mundo real, el de la ficción".(1).

Platón y Aristóteles trataron de fijar el estatuto, el lugar y la función de la teoría de la "mimesis", o representación teatral; para ello elaboraron una teoría de la Mimesis, de la imitación, estrechamente asociada a la nueva experiencia del espectáculo trágico.

En la epopeya, "el poeta, inspirado por las Musas que lo convierten en su profeta, no imita la realidad: la descubre".(2). A modo de adivino, revela, mediante la palabra, lo que "es, fue y será". Y "el dios que le inspira le descubre, en una especie de revelación, las realidades que escapan a la mirada humana"(3), o sea, esta función de revelar exige una intervención sobrenatural. En vez de representar como hace la tragedia, su palabra, dicha poéticamente, sugiere la presencia del ser"(4).

La tragedia, en cambio, muestra en escena personajes y acontecimientos que, en la actualidad del espectáculo,

(1)Ibid., p. 90.

(2)Ibid., p. 91.

(3)VERNANT, JEAN-PIERRE, Mito y pensamiento en la Grecia antigua. Barcelona: Ariel, 1985. p. 91

(4)VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET. Mito y tragedia en la Grecia antigua. Madrid: Taurus, 1989. Tomo II. p. 91.

revisten solo ficticiamente todos los aspectos de la existencia real. Pero los espectadores, (cuando están viendo a los heroes tragicos), "son conscientes de que éstos no están y no podrian estar presentes ya que, vinculados a una epoca totalmente pasada, pertenecen por definicion a un mundo que ya no existe, a un inaccesible más allá. Así, la "presencia" que encarna el actor en el teatro es siempre el signo o la máscara de una ausencia en la realidad cotidiana del público. A la vez que el espectador se entusiasma con la intriga y se conmueve ante lo que ve, no deja de reconocer que se trata de falsas apariencias, de simulaciones ilusorias -en una palabra, de arte "mimético"- . Así es como la tragedia descubre un nuevo espacio en la cultura griega. el de lo imaginario sentido y entendido como tal, es decir, como una creación humana basada en el puro artificio".(1).

Esta toma de conciencia de la ficción. es decir, el traer lo ya ausente y hacerlo presente en la realidad cotidiana del hombre griego, sin olvidar jamás, que lo que está viendo en escena no es la realidad sino el plano ficticio que la tragedia revela a través de la imitación, "es algo constitutivo del espectáculo dramático"(2), y, al mismo tiempo, "la posibilidad de su existencia y su resultado".(3).

(1)VERNANT, J.P. y VIDAL-NAGUET, P. Op. cit. p. 24-25.

(2)Ibid., p. 92.

(3)Ibid., p. 92.

El poeta hace hablar y actuar ante los espectadores a las figuras legendarias de la época heroica, y en esos momentos, para el hombre griego, esos personajes que veía frente a él, no eran ficticios, ni lo era lo que sufrían o gozaban como héroes, ni el destino que les deparaba la acción dramática; habían existido realmente en otra época diferente a la que el hombre griego está viviendo en ese momento. "Son hombres de antaño que pertenecen a una esfera existencial diferente de la nuestra. Su puesta en escena implica un estar ahí, una presencia real de personajes que, al mismo tiempo, no pueden estar ahí, pues pertenecen a otro mundo, a un invisible más allá"(1). En efecto, en el teatro "el público no tiene ante él un poeta que le recita hazañas conseguidas en el pasado por hombres desaparecidos y cuya ausencia queda implicada por la propia narración: dichas hazañas se llevan a cabo ante él, delante de sus ojos, revistiendo las formas de la existencia real en la actualidad del espectáculo. Así, pues, el poeta trágico desaparece por completo tras los personajes que actúan y hablan en escena por sí mismos, como si estuvieran vivos"(2).

Ficción, falsas experiencias, imaginario: pero si "hacemos caso a Aristóteles, el filósofo encuentra más fundamento y

(1)Ibid., p. 91.

(2)Ibid., p. 91.

verdad en esa representación de sombras que el arte ilusionista del poeta crea en escena que en los relatos de la auténtica historia, cuando ésta se empeña en recordar cómo han transcurrido en realidad los acontecimientos".(1).

Y en Platón, lo propio de la "mimēsis" es este aspecto directo del discurso y de la acción, en donde el autor, "en vez de hablar en su propio nombre transmitiendo los acontecimientos en estilo indirecto, se disimula en el interior de los protagonistas, asume su apariencia, su manera de ser, sus sentimientos y sus palabras, para imitarlos".(2).

En este sentido, "mimēsis" es "simular la presencia efectiva de un ausente"(3), ausencia que desaparece en la presencia encarnada en el actor.

Dado que "la tragedia pone en escena una ficción"(4), los acontecimientos dolorosos y terribles de los personajes que se ven en el escenario, "produce en el hombre griego un efecto diferente del que tendrían si fueran reales".(5).

(1)Ibid., p. 25.

(2)Ibid., p. 91.

(3)Ibid., p. 91.

(4)Ibid., p. 94.

(5)Ibid., p. 95.

Estas acciones afectan al destinatario del producto artístico, pero lo hacen de "lejos y desde fuera. Se sitúan en un lugar diferente del de la vida cotidiana".(1).

Parodiando a J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet:

"Su modo de existencia es imaginario, por eso van siendo distanciados por el espectador, conforme se representan. Al público, que no se encuentra implicado en ellas, las acciones trágicas le "purifican" los sentimientos de temor y piedad que producen en la vida corriente. En efecto, en lugar de limitarse a hacérselos sufrir, les aportan, mediante la organización dramática -con su principio y su fin, el encadenamiento combinado de las secuencias, la coherencia de los episodios articulados en una totalidad y la unidad formal de la obra- una inteligibilidad que lo vivido no lleva consigo.

Al ser extraídos de la opacidad de lo particular y de lo accidental por la lógica de un escenario que se depura simplificando, condensando, sistematizando los sufrimientos humanos, normalmente deplorados o soportados, se convierten, en el espejo de la ficción trágica, en objetos de comprensión. Al mismo tiempo que se refieren a personajes y acontecimientos singulares, unidos al marco histórico y social que les corresponde, adquieren una dimensión y una significación mucho más amplia, universal.

Por otra parte, el drama antiguo explora los mecanismos que conducen a un individuo, aunque sea excelente, a la perdición, no por la fuerza de la coacción ni por causa de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de los que puede cometer cualquiera.

De esta manera descubre la tensión de fuerzas contradictorias a la que el hombre está sometido, pues toda sociedad, toda cultura, en la misma

(1)Ibid., p. 95.

medida que la griega, implica tensiones y conflictos. Por lo tanto, la tragedia plantea al espectador una reflexión de alcance general sobre la condición humana, sobre sus límites y su necesaria destrucción, y comporta en sí misma, en su objetivo, una forma de saber, una teoría referente a esa dialéctica trágica que preside el orden de las actividades humanas. La tragedia se da cuenta, a través del montaje de esa experiencia imaginaria que constituye un escenario, con su progresión dramatizada, y a través de esa mimesis praxeos, como dice Aristóteles, es decir, esa simulación de un sistema coherente de acciones encadenadas que conducen a la catástrofe, la existencia humana accede a la consciencia, al mismo tiempo exaltada y lúcida, tanto de su irremplazable valor como de su extrema vanidad"(1).

Cuando aparecen Agamenón, Heracles o Edipo, representados por sus máscaras, los espectadores que lo miran desde sus sillas del teatro, saben que estos héroes están definitivamente ausentes, que no pueden estar en donde los están viendo, que pertenecen al tiempo, ya caduco, de las leyendas y los mitos.

Los griegos crean así, un nuevo espacio, el escénico, en el que se mueven personajes y se representan fábulas o historias, cuya presencia en el espectáculo teatral, lejos de inscribirlos en lo real, los dirige a un mundo diferente que es el de la ficción, dimensión que se sale del universo de lo cotidiano.

(1)Ibid., p. 94-95.



CUNCLUSIONES

En la filosofía como en otros campos de la ciencia y del arte. siempre se está tomando como punto de referencia al pueblo griego, ya que éste ha ocupado en la historia de la humanidad un puesto difícilmente superado por otros, y su aporte ha sido fundamental para el desarrollo del pensamiento occidental.

Lo original de Grecia no consiste en ser algo diferente desde el principio. Ellos parten de una base común a todos los pueblos, de elementos prehistóricos, casi salvajes, para crear directamente algo nuevo en el más alto escalón de humanidad: la tragedia, que abre una nueva etapa en el pensamiento sobre el hombre, y hace surgir una forma diferente de reflexión sobre el individuo.

El género trágico hace su aparición en Grecia a finales del siglo VI A.C., dominando así, todo el siglo V, cuando el lenguaje del mito ya ha dejado de cumplir su función política y por lo tanto, deja de estar en conexión con la

realidad política de la ciudad.

Hay que reconocer que el mito está presente en la tragedia, ya que es la fuente literaria de inspiración utilizada por los poetas trágicos para construir sus obras; pero al mismo tiempo vemos que lo cuestiona, lo pone en tela de juicio a través de un sometimiento doble y de movimiento contradictorio de alejamiento y acercamiento de la fábula a los espectadores. Por ejemplo, Sófocles, en su versión de Edipo, hace presente al héroe a través de la representación que se da en el escenario, lo hace hablar evocando un pasado mítico, pero colocándolo siempre en un constante ahora, el de la ciudad democrática.

Haciendo un poco de historia, se puede decir que el hombre homérico que se nos deja ver en la Iliada y en la Odisea, actúa por inspiración divina y es marcado por las decisiones de los dioses; ser humano que se ve a sí mismo sujeto extraño aun de sus propios actos, hasta llegar al nuevo hombre (que es producto de la tragedia y de sus poetas), lleno de una gran fuerza psicológica, reconocido como individuo único e irrepetible, rodeado de nuevos valores que le han hecho surgir el sentido de responsabilidad; ser comprometido con todos sus actos.

Es bien sabido, que la tragedia obtiene sus temas de las leyendas de los héroes; sin embargo, se distancia de los

mitos heroicos, de donde ha surgido su inspiración, de una manera reflexiva; se puede deducir, entonces, que se da en su interior un debate de conceptos y de ideas bastante fructífero para el hombre griego, ya que cuestiona y confronta los valores heroicos; también las antiguas representaciones religiosas son puestas en tela de juicio por los grandes trágicos en plena plaza pública, al aire libre y a la mirada de todos los ciudadanos, quienes participan de dicho "debate ideológico" como iguales y salen así enriquecidos de dicho enfrentamiento, que tiene un fin único: la búsqueda de la verdad.

El héroe trágico o los personajes de la tragedia son mostrados por los actores en el escenario a todo el pueblo, y su acción se convierte incuestionablemente en objeto de debate: los héroes son puestos ante la mirada crítica del ciudadano-espectador, e inmediatamente se transforman ya no en un modelo sino en un objeto público que es debatido públicamente, dejando a todo el auditorio, que ha asistido al espectáculo teatral, no una acción para imitar, sino que debe ser profundamente reflexionada por él.

Debe señalarse que cada pieza u obra trágica, considerada como género literario, constituye un mensaje expuesto en un texto por su autor para enseñar y educar, a través de las estructuras de un discurso que obliga a construir el objeto

por tratar, en toda su dimensión o en todos sus planos.

Para eso se vale de un lenguaje apropiado o entendible para todos, ya que no se podría hablar en un contexto mental diferente, porque se perdería toda la intencionalidad educativa del poeta trágico y del teatro como institución moral.

No siempre el hombre ha sido considerado como persona, ni reconocido como tal a través de la historia de la humanidad; es a través del tiempo como se ha ido logrando afirmar su unidad y su individualidad.

Los griegos sí manejaron cada vez más adecuadamente el término persona y alrededor de ella han organizado todas sus reflexiones de tipo ético, moral, político, estético, etc.

Los mismos dioses, que estaban organizados alrededor del panteón, son considerados dioses personales, que dirigen, desde su curul divina, el destino de los hombres.

Y este individuo, que pertenece a la pólis, es mirado dentro de un contexto de participación con los poderes del más allá y de su comunión con el grupo social del que hace parte.

Si, por equis motivo, el individuo es desterrado de la

ciudad, sea cual fuera la causa, es desvinculado inmediatamente del mundo de los dioses y pierde, así, el cordón umbilical que le ata al mundo divino, y, al mismo tiempo, al mundo de los hombres, y que hace posible su identidad social.

Ya no es considerado como persona, porque ha perdido su comunicación con lo divino y, por ende, con el grupo social a que pertenecía, únicos planos capaces de realizar su posibilidad de ser en el mundo y su existencia social en la comunidad de los hombres libres, ciudadanos de la pólis, entre los cuales y con los cuales puede alcanzar la realización plena de su persona, su sentir como ser libre, capaz de decidir con responsabilidad ante sí mismo y ante los demás, a quien sólo le queda su condición de hombre comprometido con el hombre mismo.

Aunque el personaje que muestra la tragedia sea un héroe, el héroe trágico, no deja nunca de asumir la condición humana. Es capaz de sentir la soledad, de sufrir con valor humano los problemas que surjan en su estado en el mundo; capaz de salir adelante en medio de las dificultades, o de perder, si es necesario, su propia vida a causa de las decisiones que tome; de verse a sí mismo como un ser limitado, y, más aún, de captar y aceptar su deber sagrado de enfrentarse con decisión a la vida y a su contrario, la muerte.

Aquí se puede decir que se alza por encima del destino impuesto desde afuera por una fuerza sobrahumana, por medio de los actos que ha sido capaz de emprender con libertad y de los logros que ha conseguido en la sociedad, a través de su constante contacto con el otro, o con los otros iguales a él.

Actuando por encima de sus propios límites, el héroe es capaz de transformar su condición de hombre y de colocarse, con un real sentido crítico, en el orden del mundo (que lo ha superado), y asumir con responsabilidad cada acto y decisión libre que va tomando, pero adherido siempre al orden de lo divino (que se le ha mostrado constantemente a través de la vida y de la muerte), al más allá metafísico, necesario para su realización como "animal político" (animal politicus, según los términos usados por Aristóteles para definir al hombre), "porque la razón misma, según Jean-Pierre Vernant (VERNANT: "Los orígenes del pensamiento griego". Buenos Aires: EUDEBA, 1979. p. 72, 105), en su esencia es política", es decir social, y es en este plano donde actúa sobre los hombres, y no sobre la naturaleza física.

El concepto de destino manejado por los griegos, ya sea abordando al ser desde afuera -plano divino- o analizando los acontecimientos a través de la acción de los hombres

-plano humano-, es diferente al manejado por el hombre moderno, quien considera materialísticamente que nada es determinante para el curso normal de los hechos, sino sólo las leyes económicas y sociales reales de una sociedad, que son las que, según él, marcan el rumbo de los individuos que la componen y las que causan tal destino.

Y la nueva dramaturgia no se sale de este marco conceptual, ya que no acepta más la inexplicabilidad misteriosa de la sociedad, de un ciego poder extraterrenal, de un destino; sino que muestra la sociedad como producto del hombre, y por ende, transformable.

El problema adquiere así una nueva dimensión, ya que la acción pueda ser medida y determinada por los individuos, que saldrán transformados de esa nueva relación que eleva al hombre a su categoría de protagonista, único forjador de su propio destino y conocedor de las leyes del movimiento de la sociedad.

Cuando, de todos modos, interviene el "destino", el hombre -en tanto víctima- reacciona para conocerlo, dominarlo o transformarlo para beneficio suyo y de los hombre que comparten con él el espacio social.

Quedaría, entonces, lugar para comunicar una de tantas

vivencias conmovedoras surgidas de mi lectura cotidiana: En "La Orestíada" de Esquilo, se da el conflicto entre los jóvenes dioses políticos y las antiguas divinidades de la sangre. A través de la acción trágica, se va revelando que el desorden deja sitio al orden entre los dioses, cuya disputa es evocada desde el principio del "Agamenón" bajo las formas del conflicto de los Uránidas (Urano, Crono y Zeus), que se enfrentan ante el tribunal de Atenas, ya que se está frente a una de las Leyes morales del universo: "El castigo debe seguir al crimen, y es realizado en la manera mas cruel posible; que un crimen exige otro crimen para vengarlo", y Clitemnestra aliada con Egisto ha matado a Agamenón, su esposo, recién llegado de la guerra.

En "Las Coéforas" Orestes venga a su padre Agamenón matando a su propia madre Clitemnestra, cometiendo matricidio ordenado por Apolo, porque si así no fuera, todo el edificio social se derrumbaría. Por eso los dioses del Olimpo, quienes son dioses de la polis, defienden el orden, para evitar dicha catástrofe, y como es un crimen horrendo aun para los ojos de los hombres, es perseguido Orestes por la Furias o Erinias.

Y en "Las Lumenidas", aparece en todas su complejidad una especie de equilibrio mantenido entre la antigua justicia de las Erinias y la contraria de los nuevos dioses como Apolo,

equilibrio que es roto por Atena, quien dicta sentencia estableciendo el derecho regido por la ciudad, y afirma la necesidad de otorgar un puesto, en la colectividad humana, a las fuerzas siniestras que encarnan las Erinias.

Podríanse imaginar las voces que surgen en el Areópago, después de darse un empate entre el jurado quienes estaban decidiendo sobre la suerte de Orestes: ni anarquía ni despotismo exigían las Erinias; ni anarquía ni despotismo, repite como un eco Atena en el momento de establecer el tribunal, y fija así, esta regla como el imperativo al que su ciudad debe obedecer, la diosa subraya que el bien se sitúa entre dos extremos, y que la ciudad descansa sobre el difícil acuerdo entre poderes contrarios que deben equilibrarse sin destruirse: se trata de reemplazar las relaciones de fuerza por relaciones de tipo racional.

Hay una pausa profunda, tras la cual, las Furias cambian sus ropajes negros por otros de color rojo, y se convierten en las Euménides ("diosas benevolas"), quienes ante "los ojos de los ciudadanos atenienses (citado por Kitto, H., 1971: p. 104-105) que están reunidos en el teatro al pie de la Acrópolis -y seguramente guiados por ciudadanos que oficiaban de maestros de ceremonias- salen del escenario rumbo a su nuevo lugar en la otra ladera de la ciudadela. Algunos de los más agudos problemas morales y sociales del

hombre han sido resueltos, y el medio de reconciliación es la pólis, y con este tipo de pensamiento estaba emparentado Esquilo, y no solo él, sino también otros pensadores griegos, tales como, Sócrates, Platón, Aristóteles, y éste último en su "Política" quiere demostrar que la pólis es el único marco en que el hombre puede realizar plenamente sus aptitudes espirituales, morales e intelectuales, por eso, el hombre griego no podía vivir fuera de ella, porque perdía su razón de ser en el mundo: "el que no puede vivir en comunidad no forma parte para nada de la ciudad y es, por consiguiente, una bestia bruta, o bien un dios". (Aristóteles: La política).

Por eso, se estaría de acuerdo con el hecho de que el teatro debe educar al público, para que, cuando el espectador abandone la sala, salga impregnado de sentimientos nobles y hermosos, que lo conviertan en un ser más sensible a los problemas que lo afectan, más comprometido con los otros que lo rodean y que sea parte de ellos, ya que no somos islas flotantes en el universo, sino que nuestras relaciones deben humanizarse. Así comprenderíamos que no sólo se debe interpretar al mundo sino transformarlo para una mejor convivencia entre los hombres.

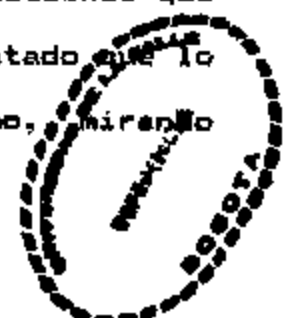
Desde esa tribuna majestuosa, se hace necesario que se muestre a través de los personajes que salen a escena, ideas

elevadas y valores de gran nobleza, es decir, que rondan alrededor del escenario grandes ideas humanísticas que sean reflexionadas por el espectador como grandes problemas por resolver en su conciencia individual y que se sienta comprometido con la necesidad urgente de la transformación del hombre y de la realidad objetiva.

El mensaje que envían los grandes trágicos a través de sus obras se debe a un alto grado de conocimiento de la época y de los hombres que la hicieron posible; a la posición filosófica de los distintos teóricos y a sus ideas acerca de la posición del individuo en la sociedad.

Son obras exclusivamente destinadas a la representación, dirigidas a toda la ciudad. Todo el problema del hombre queda trasladado al escenario, para un debate público, en el cual el individuo reflexiona en función de los problemas planteados.

La tragedia aportó, así, la toma de conciencia por parte del espectador del plano ficticio o el rompimiento de la ilusión en el escenario, que permite un juicio libre al espectador. Este rompimiento es logrado a través del "distanciamiento" de la puesta en escena, de los sentimientos o emociones que él como ser humano vive, o del tipo de tema tratado que lo hace permanecer siempre por encima de sí mismo, mirando



todo desde lejos, con un sentido crítico fundamental, que ayuda al hombre a ser un ser libre, que puede escoger transformar la realidad o no, y que hace del espectáculo teatral un objeto de análisis y enjuiciamiento de la sociedad.

Los poetas griegos usaron en sus obras el efecto de distanciamiento y esta técnica del efecto V. (Verfremdung: distanciar (1)) había sido la base de la representación teatral en todas las épocas e influyó sobre todas las representaciones posteriores, incluso las del teatro aristotélico de la identificación(2) y del teatro cómico surgido de la genialidad de Aristófanes.

(1) Sobre este aspecto del efecto Verfremdung brechtiano, traducido como distanciamiento o efecto de extrañamiento, cf. PAVIS, Patrice, "Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología", Barcelona: Paidós, 1983, pp. 146-149. Como escribe el autor (p. 147): "Procedimiento para distanciar la representación de manera que el objeto representado aparezca bajo una nueva perspectiva que revele un aspecto oculto o demasiado familiar."

(2) Cf. PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro, a 263-265, dice: Proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado o del actor que entra "en la piel" de su personaje... Por ejemplo NIETZCHE lo considera el fenómeno dramático fundamental: "verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter", ("EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA", 1967: 44).

Este efecto sirve para distanciar a la audiencia de la acción representada en el escenario, para romper la ilusión, crear una distancia física a través de la utilización de las máscaras que someten el efecto V. a los personajes vivos, de la música de acompañamiento que somete la voz al efecto de distanciar, de la participación del coro que rompe la escena para hacer sus comentarios, sus preguntas y juicios sobre la acción, de la creación de escenas dentro de la misma escena, el lenguaje poético, el gesto estilizado y muchos otros medios, que rompen así con la imitación ilusionista de los actores o con el plano ficticio creado por los poetas hasta ahora.

En su época, Platón intentó decir que los poetas ofrecían ilusiones, imágenes de imágenes, mientras que él, como filósofo, mostraría la verdadera realidad. Y se quedó corto en este su concepto, ya que ahora se puede decir que la filosofía por él propuesta era pura ilusión, mientras que los escritores trágicos mostraron en sus obras la realidad de la vida.

El teatro debe ser visto como reflejo de la vida -no la vida misma- y lo que el espectador debe saber es que no la está viendo realmente sino que el arte dramático está sometido a determinadas leyes artísticas.

Debe concordar con el héroe en tanto lo conduzca a una acción productiva y consciente, transformadora de la sociedad, que lo invite de una manera directa, no a una imitación inmediata de las acciones que ve, sino a una reflexión consciente que produzca acción en el individuo; no ciega: no una simple identificación como lo planteaba Aristoteles, donde el público era empujado a realizar lo mismo que el héroe trágico, sino todo lo contrario, toda la acción debe ser por él comprendida, para que él llegue a un juicio objetivo de su actitud pasiva ante la sociedad, es decir, que en su pensamiento lleve los fenómenos a su crisis para poder dominarlos.

Por esto se propone que el pensamiento de los poetas trágicos no sea mirado como meras conjeturas o ideas bien adornadas con palabras huecas y sin sentido, sino que, en medio de esta desesperanza y de la inmortalización de lo inhumano y de la sublimación de las relaciones vacías del hombre con el otro (que es parte esencial de nuestro vivir), aparezca la tragedia y sus propuestas sobre el mundo, los valores, la voluntad, como capaces de hacer surgir en el hombre de hoy, el cuestionamiento sobre la existencia del otro.

Se ha descubierto así, una nueva manera de reflexionar basada en el hombre, y un volver a mirar crítica y

objetivamente la forma de pensar de los griegos del siglo V A.C., época del mayor auge de la tragedia y de sus poetas, donde se mostraba el sufrimiento de los hombres (del otro desheredado que existe al lado nuestro), que nos obligan a ignorar su existencia a través del discurso mal intencionado y que hace poner en tela de juicio nuestros conceptos y valores que supuestamente han estado emparentados con la misma vida y por la vida, y que sugieren la desesperación no superada sobre los genocidios de otros hombre, que, como nosotros, también son trágicos.

La tragedia tiene un fin concreto y es: la creación de valores de excepción, la aparición de la crítica sobre los elementos existentes, la creencia en el hombre de que todo puede ser reformado. De ahí que, en Grecia, sus temas tengan tanto de común con los de los pensadores del siglo V, sofistas y filósofos.

La tragedia hace surgir en el hombre griego la conciencia trágica, expresada en forma de género literario, que es capaz de construir el pensamiento, el mundo, y por lo tanto, el hombre trágico, no fuera de su contexto social y religioso, siendo el individuo producto de la tragedia, un tipo de hombre nuevo.

Hay que tener presente, que en el escenario se mueven

hombres y éstos colocan frente al espectador los valores fundamentales que han regido la sociedad, para ser enfrentados a los nuevos que han surgido, y así el individuo es cuestionado durante todo el tiempo que dura el espectáculo teatral; o sea, la realidad se ha vuelto, para el hombre que observa la puesta en escena, problemática, y que, desde las gradas, (lugar destinado al observador del juego escénico, en donde todos los seres son iguales), no termine de cuestionar la realidad, sino que se vea obligado a completar la reflexión sobre sí mismo en otro espacio fundamental, que es el de la casa, donde podrá hablar en un lenguaje casi soliloquial, en la soledad de su recinto familiar, para, así, resolver críticamente todo el problema planteado por los poetas, y, además, completar reflexivamente las nuevas formas de pensamiento que ha sido capaz de oír y ver a través de imágenes ficticias que produce el teatro (modo de expresión que ha ahondado en la experiencia humana: del individuo en particular y del mundo que habita, en general), cumpliendo así, la función pedagógica a que está destinado.

BIBLIOGRAFIA

- ANTEI, Giorgio, et al. Las rutas del teatro: Ensayos y diccionario teatral. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989. p. 61-62
- ARISTOFANES. Comedias completas. Barcelona: IBERIA, 1965. 205 p.
- ARISTOTELES. Etica Nicomaquea. Política. México: Porrúa, 1979 p. 155-319
- ARISTOTELES. Poética. Madrid: Gredos, 1974. 472 p.
- ARISTOTELES. El arte poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. 144 p.
- AUTORES VARIOS. Teatro griego. Barcelona: Circulo de Lectores, 1982. 414 p.

- BERTHOLD, Margot. Historia social del teatro. Madrid: Labor, 1976. V. 1. p. 5-15; 117-134
- ESQUILU. Tragedias completas. Bogotá: panamericana, 1989. 439 p.
- EURIPIDES. Las diecinueve tragedias. México: Porrúa, 1985, 525 p.
- HARTNACK, Justus. Breve historia de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1978. p. 17-56.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid: Labor, 1976. V. 1. p. 11-39; 72-139.
- ICONTEC. Normas colombianas sobre documentación y presentación de tesis de grado. Bogotá: Instituto Colombiano de Normas Técnicas, 1987. 132 p.
- KAUFMANN, Walter. Tragedia y filosofía. Barcelona: Seix Barral, 1978 p. 13-483
- KITTO, H.D.F. Los griegos. Buenos Aires: Universitaria, 1971. 386 p.

LESKY, albin. La tragedia griega. Barcelona: Labor, 1966.
266 p.

NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid:
Alianza, 1978. 278 p.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro: Dramaturgia,
estética, semiología. Barcelona: Paidós Ibérica, 1983.
605 p.

PLATON, Diálogos. México: Porrúa, 1979. 786 p.

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. El héroe trágico y el filósofo
platónico. Madrid: taurus, 1962. p. 11-35.

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. Fiesta, Comedia y tragedia:
sobre los orígenes griegos del teatro. Barcelona:
Planeta, 1972. 629 p.

SOFOCLES. Las siete tragedias. México: Porrúa, 1985. 222 p.

VERNANT, Jean-Pierre. Los Orígenes del pensamiento griego.
Buenos Aires: EUDEBA, 1979. 108 p.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito y pensamiento en la Grecia antigua. Barcelona: Ariel, 1985. p. 89-241; 317-364.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito y sociedad en la Grecia Antigua. Madrid: siglo XXI, 1974. 220 p.

VERNANT, J. P. y VIDAL-NAQUET, P. Mito y Tragedia en la Grecia antigua. Madrid: taurus, 1989. t. 1. 189 p.

VERNANT, J. P. y VIDAL-NAQUET, P. Mito y Tragedia en la Grecia antigua. Madrid: taurus, 1987. t. 2. p. 7-184.

VILLIERS, André. Psicología del Arte dramático. Argentina: Librería Hachette, 1955. p. 7-152