

La tragedia ática: laboratorio experimental de lo político.

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

Resumen

La tragedia griega -o más propiamente ateniense- se impone como un laboratorio en el que se ventilan en escena los grandes problemas de la *pólis*. A su vez denuncia el carácter odioso de la violencia y, en ocasiones, sugiere el modo de evitarla. Este género poético indaga, interpela y, finalmente, cuestiona aspectos clave de la realidad.

Palabras clave: tragedia - ática - pólis

The attic tragedy: experimental laboratory of the political.

Abstract

Greek tragedy, or more properly Athenian tragedy, is imposed as a laboratory where the greatest problems of the *polis* are exhibited. At the same time it denounces the odious nature of violence and, sometimes, the way to avoid it. This poetic genre explores, challenges and finally questions key aspects of reality.

Key words: attic - tragedy - polis

La tragedia ática: laboratorio experimental de lo político.

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

En homenaje a Miguel Castillo Didier
e *in memoriam* Giuseppina Grammatico Amari

La tragedia griega más que reflejar la realidad, la cuestiona según reitera J.-P. Vernant en varios de sus trabajos, siendo este cuestionamiento, quizá, el rasgo que determina su dinamismo y que le confiere inveterada vigencia. Este espectáculo escénico es también reflexión crítica, indagación estética y, en cierta manera, mensaje ético. La tragedia ha influido decisivamente en la organización social de la *pólis* helénica, “gobernada más por leyes impersonales y uniformes que por los actos arbitrarios de un déspota” (R. Tarnas; 2012, 43), del mismo modo que la consolidación de la *pólis* ha servido de sustento “imaginacional” del género trágico.

Advertimos también en esta especie dramática un sinnúmero de asuntos concomitantes con lo anteriormente citado tales como su parecer sobre lo nefasto de las guerras, las consecuencias deletéreas e insospechadas de la *hýbris*, la constitución del estado hasta culminar en la democracia -apoyada ésta en un equilibrio de fuerzas siempre a punto de quebrarse-. Se destacan también la tensión entre *mýthos* y

¹ Uso este término en el sentido que le dan J. J. Wunenburger y quienes, como él, sostienen la teoría del *imaginaire*.

lógos, el contraste entre la omnipotencia divina y la nimiedad humana, el estrecho y riesgoso margen que separa lo público de lo privado o, entre otros, el recordarnos que estamos “sostenidos por bemoles” como se advierte en el teatro de Sófocles. Son éstos, pues, algunos de los asuntos clave abordados en la tragedia griega que, en verdad, más propiamente deberíamos llamar ateniense. Se trata de problemas siempre actuales que, a través de diferentes autores -O’Neill, Cocteau, Anouilh, Sartre, Camus, Beckett o Brecht, por sólo citar algunos conocidos dramaturgos del siglo pasado- nos aleccionan e interpelan a diario. Empero, de todas estas cuestiones, la cuestión básica atañe a lo político y es en ese punto donde esta especie dramática se impone como un laboratorio en el que, a la vez que se presentan en escena asuntos que atañen a la conformación de la *pólis*, se los discute y cuestiona.

Charles Segal ha destacado que la tragedia ateniense, rito cívico en honor de Dioniso estatuido oficialmente en el siglo VI a. C. por Pisístrato, tirano de Atenas, reafirma el orden social en tanto nos advierte sobre los peligros de la desmesura, la arrogancia o la *asébeia* ‘impiedad’ contra la religión. Sin embargo, por el otro, la violencia de la acción representada -así, por dar un ejemplo, la atroz muerte de Penteo a manos de su madre-, la duda radical sobre la justicia divina -muchas veces incomprensible desde el lado de lo humano, *dis aliter visum* ‘a los dioses les pareció de otro modo’ dice Virgilio respecto del piadoso Ripeo, extrañamente sometido a una muerte cruel (*Eneida*, II 428),- y la incursión del género trágico por los insondables vericuetos de la psique nos llevan fuera de ese orden. De ese modo esta especie dramática se impone como un laboratorio en el que, a través de la desestructuración de la organización tradicional, se ensayan otras formas de sociedad y convivencia.

Ponemos énfasis en que la tragedia, por la propia naturaleza de su especie, se clausura siempre con una nota de dolor que subraya la lejanía e indiferencia de los dioses, frente al dolor de los humanos.

Las tragedias griegas no estaban destinadas a un público *amateur* de teatro, sino a todo el cuerpo cívico de la *pólis* que asistía a representaciones en las que se ponían al descubierto la tensión entre un pensamiento mítico tradicional y la racionalidad incipiente del siglo V a. C. Lo festivo implícito en las representaciones dramáticas servía también para cohesionar al cuerpo cívico que, frente a los dramas que tenía a la vista, se mostraba homogéneo ya que todos, por ejemplo, experimentaban los mismos sentimientos de horror ante el destino de

Edipo o frente el desastroso final de la joven Antígona, y homogéneo también porque, como en la fiesta dramática transitoriamente se anulan las diferencias y oposiciones, el cuerpo cívico se encontraba como soldado en mutua pertenencia e identidad en la incertidumbre ante el hado impredecible de la fatalidad. Sin quitarle méritos estéticos, hay que destacar que las representaciones teatrales “tenían más de sacramento religioso comunal que de acontecimiento artístico”, como señala R. Tarnas (2012, 42).

Frente a la actitud cívica considerada en la tragedia hay que destacar que la política constituía un aspecto clave del hombre griego quien asistía a las representaciones no sólo como espectador, sino también en tanto ciudadano. Para el griego los asuntos que concernían a todos debían ser debatidos públicamente, una especie de catarsis colectiva o, en lenguaje moderno, una suerte de sesión psicológica en común. Esa circunstancia que vincula tragedia con política se acrecentó especialmente durante las guerras médicas con lo que, frente a la frustrada embestida de los persas, se fortaleció el concepto de helenismo. En ese sentido Demócrito dirá que entre los notables quien renuncia a la política “se expone a perder su reputación e, incluso, a padecer, como si experimentara un efecto psicósomático” (Meier; 1991). El pensamiento político griego está orientado, como ideal, siempre hacia la libertad y hacia una progresiva y sostenida tendencia a la isonomía, dejando de lado el caso de las mujeres, los ancianos y los metecos, lo que se aprecia en el teatro entendido éste como un espacio cívico en el que se ventilan *ta politiká*, es decir, ‘los asuntos ciudadanos’. El teatro griego, como un espejo, es un espacio virtual donde se debaten cuestiones de estado aun cuando puedan intervenir, tanto los dioses cuanto el azar, ordenando y dirigiendo los pareceres humanos como en definitiva resulta.

La *pólis* es el bien supremo y el teatro -reiteramos- una suerte de laboratorio donde se plantean, discuten y cuestionan problemas cívicos. Hay pues, en la constitución del estado, una tendencia orientada a lo racional pero entonces, ¿dónde situar lo irracional? Este aspecto de lo humano es lo que se aprecia sobre las tablas mostrando los efectos nefastos y deletéreos a que pueden llevar la *hýbris* ‘soberbia’, la *hamartía* ‘el error trágico’ o la *adikía* ‘la injusticia’.

La tragedia ventila también problemas éticos, así, por ejemplo, de qué modo liberarse de una culpa heredada como es el caso de Orestes, que Esquilo dirime a partir de la constitución del Areópago donde

las causas no serán juzgadas por dioses, sino merced al parecer de los hombres (cf. *Las Euménides*). En esta trilogía -que me atrevo a juzgar sublime- el poeta trágico, mediante la instauración de la justicia, echa por tierra el viejo precepto de que la sangre se paga con sangre, con lo que anula una postura vengativa y retardataria, para proponer una posible vía de conciliación. En ese sentido Goethe, en una famosa carta al canciller von Müller, le dice que la *Orestía* no es propiamente una obra trágica, ya que al final se soluciona el conflicto; la entiende como una pieza dramática en la que hay situaciones trágicas.

En ese orden la tragedia deja entrever un aspecto reparador y formador orientado hacia la ética. En el teatro “el saber nomológico es reanimado, corregido y desarrollado, porque se trata del fundamento ético e intelectual del político” (Meier; 1991, 62). Somos conscientes de que terminada la fiesta perdurarán los conflictos, pero es lícito que nos preguntemos ¿qué hubiera sido de la *pólis* sin las fiestas?

Hegel, en su *Estética*, al hablar de este género dramático, lo entiende como “el grado más elevado de poesía y arte”, a la vez que señala que en la conformación del imaginario occidental inciden más enfáticamente, por ejemplo, las figuras de Antígona o de Edipo, inmortalizadas por los dramas griegos, que cualquier personaje novelístico por importante que fuere. Así, pues, la poesía dramática griega ha modelado el canon de pensamiento en el que aún hoy nos movemos, pese a dos mil años de cultura cristiana.

La tragedia griega nació con la democracia y comenzó a languidecer cuando esta forma de gobierno empezó a declinar debido al progresivo avance de lo que ha dado en llamarse el imperialismo ateniense.

Conviene preguntarnos -con Jacqueline de Romilly (2000, p. 37)- ¿cómo es posible que los griegos, que siempre condenaron todo tipo de violencia, hayan podido crear el género literario que conocemos como tragedia, especie ligada por naturaleza a la violencia? Esta forma de sinrazón que opera como nudo argumentativo de las piezas se la advierte en sus temas, por lo general, cruentas leyendas mitológicas seguramente fundadas en primitivos hechos reales acrecentados más tarde por la fantasía del folklore; así sucede con la trágica familia de los Atridas, la no menos trágica de los Labdácidas, por no hablar de Medea o Filoctetes, por ejemplo. Aristóteles quiere explicar ese hecho argumentando en su *Poética* que la recurrencia a tales ejemplos provocaba en los espectadores temor y piedad ya que la violencia

volcada en la escena suscita esos sentimientos. Para el filósofo tales representaciones trágicas provocaban en los espectadores la *kátharsis*, vale decir, la purgación de las pasiones; sobre esa delicada y debatida cuestión, nos atrevemos a señalar que esta especie dramática si bien expone abiertamente la violencia está lejos de admitirla o aprobarla.

En ese sentido Jacqueline de Romilly plantea que “las tragedias griegas son casi siempre un comentario que deliberadamente denuncia el carácter odioso de la violencia” (2000, 39) antes que el mero propósito de mostrarla. Los griegos -sostiene la estudiosa- deben de haber sentido tal repulsión por hacer explícita la violencia, al extremo de que nunca pusieron en escena asesinatos, muertes o suicidios a diferencia, por ejemplo, del teatro de Shakespeare que se regodea con escenas truculentas donde la sangre corre por doquier, modalidad escénica hoy a la page acrecida merced al influjo del cine y de la televisión que muestran tales desbordes, hoy muy del gusto de la audiencia, a diferencia de la tragedia clásica que evitaba ponerlos en escena.

En el teatro griego del siglo V a. C., los comentarios condenatorios de la violencia están, por lo general, en las voces del coro que si bien no participaba en la acción, reflexionaba sobre ella extrayendo sus conclusiones e influyendo sobre el ánimo de los espectadores. Además estaba “el *agón* ‘la lucha’, el debate de ideas” (*ibid.*, 2000, 40), mediante el que, en plena representación, los personajes se ponían a plantear diversas tesis confrontando doctrinas o pareceres, cuestión muy del gusto de los atenienses como subrayan los historiadores.

Los griegos jamás negaron la existencia de la violencia, por el contrario, la reconocieron tanto en sus mitos y leyendas, cuanto en la realidad de su vida ciudadana, denunciándola como posible vía para erradicarla o, al menos, atemperarla. Y es precisamente esta actitud, que podríamos denominar didáctica, la que puede servirnos en nuestros días para evitar lo aciago a que llevan los desbordes y al imperio de la sinrazón. Ese sesgo moralizante sentó bazas en el imaginario occidental, tal como, por ejemplo, lo que se aprecia en el caso de los dramaturgos franceses. Así, pues, Anouilh quien, en momentos afligentes de la ocupación nazi en París, puso en escena piezas que denunciaban sobre tablas la cruda realidad por la que entonces atravesaba Francia, a la vez que, al ponderar el proceder de la pequeña Antígona, proponía la rebelión y el desacato; sorprende que en esos momentos críticos el mensaje subliminar de esta pieza haya pasado inadvertido para la censura de la época que autorizó su representación.

La tragedia remite al antagonismo y a la lucha que son asuntos constitutivos de la *pólis* y, por ende, de la política; recordemos al respecto, como símbolo emblemático, la mencionada figura de Antígona en quien en las dos raíces que conforman su nombre -*Anti-gónē* 'la que se opone'- está cifrado el destino trágico de su ser. Según su nombre la razón de su rebeldía es ontológica y, por tanto, radicalmente inconciliable, ésta se pone de manifiesto cuando en el momento crucial de su vida -de cara al cadáver insepulto de Polinices-, arroja ritualmente un puñado de tierra sobre el cuerpo fraterno con lo que, por desobedecer la orden del monarca, ponía en riesgo su propia vida.

El enfrentamiento con su tío se explica porque la pequeña Antígona se mueve en el terreno de la *díkē* 'justicia divina', en tanto Creonte, en el del *nómos* 'justicia humana' y estos dos imaginarios son irreductibles pues divergen en sus naturalezas. Y así pues la pieza que Sófocles le dedica pone al descubierto lo inconciliable de esas dos perspectivas lo que, necesariamente, conduce a un desenlace trágico. G. Steiner en un meduloso trabajo titulado *AntígonaS* -destacando el plural- donde pasa revista a poco más de doscientas *AntígonaS* compuestas sobre la base de la heroína griega², muestra cómo cada una de esas recreaciones se conectó con tal o cual momento político operando siempre como denunciante de situaciones críticas y poniendo de relieve *la valentía y honradez del no entregarse*.

Respecto de esos enfrentamientos podríamos atender a lo planteado por Theodor W. Adorno en su *Dialéctica negativa* cuando, apartándose de la idea hegeliana de que el movimiento dialéctico del pensamiento termina en una síntesis conciliadora de los opuestos, este pensador, en cambio, al igual que su colega Walter Benjamin, entiende que ese movimiento no termina en tal síntesis superadora de las oposiciones sino que, por el contrario, deja expuestas las contradicciones como muestra de las polaridades y desencuentros que existen en la realidad. Adorno, al salirse del esquema hegeliano que propugna el diálogo entre opuestos, atiende, en cambio, a los aspectos "negativos", a esos *disiecta membra* de la historia que, inesperada e impensadamente, irrumpen por doquier. El sombrío horizonte de las dos guerras mundiales que el

² G. Steiner no considera el caso de las Antígona"s" en lengua española: cito, por ejemplo, la *La tumba de Antígona* de María Zambrano, la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal o, entre otras, la *Antígona furiosa* de la dramaturga argentina Griselda Gambaro; para más datos, véase con provecho M.G. Rebok, *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona* (Bs.As., Biblos, 2012).

filósofo tenía tras de sí le configuró una actitud reticente, por no decir escéptica, respecto de la cadena lógica de la dialéctica tradicional: los imponderables de la historia -que se dan necesariamente al margen de una racionalidad lógica- determinan la ruptura de esa cadena. Un ejemplo palpable nos lo proporciona una pieza del dramaturgo Jean Giraudoux -*La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)- en la que es palpable su inquietud y desasosiego. En ella revela que todos aspiran alcanzar la paz pero basta un simple descuido para que se desencadene una conflagración de alcance insospechado.

En ese orden la tragedia muestra las fisuras en la “aparente” armonía de la *pólis* con lo que prenuncia situaciones conflictivas que desembocan sin remedio alguno en hechos drásticos como lo fue, por ejemplo, la guerra del Peloponeso.³ Esta contienda, producto de la *hýbris* ateniense por el poder -su tan criticado imperialismo nacido a partir de sus memorables victorias contra los persas- provocó, como era previsible, el encono de Esparta y de otras *póleis*: recordemos que Atenas se había apoderado de modo ilegítimo del tesoro de la liga de Delos, lo que dio origen a una guerra salvaje tras la cual esta *pólis* quedó literalmente en ruinas.

Si se presta atención a *Los persas* de Esquilo, en las voces del coro está planteado -como espejo anticipatorio- lo que sucede si los pueblos pierden el control de la razón. Una desmesura como la emprendida por Jerjes al atacar la Hélade o, más tarde, la cometida por Pericles cuando embelleció Atenas con fondos que no le pertenecían son ejemplos de soberbia sobre los que la tragedia recuerda que necesariamente deben ser punidos. Este género dramático nos alecciona que, tras la *hýbris* ‘soberbia’, viene la *átē* ‘la ceguera’ y tras ésta, la *apháneia* ‘el exterminio del culpable’. Para el imaginario griego la derrota persa y, más tarde, la ateniense eran un castigo, divino para la cosmovisión griega de entonces, por haber transgredido un límite; la misma interpretación cabe sobre la muerte de Pericles, figura clave y luminosa del otrora esplendor ateniense, quien sucumbió víctima de la peste que entonces asoló la ciudad.

La centralidad del conflicto define el mundo de la tragedia ateniense y a su inevitabilidad. En ese orden el padre Festugière insiste en que la única tragedia es la que compete a ese pueblo (1986, 13) ya que luego

³ Cf. Francisco Javier Gómez Espelosín, *Historia de Grecia antigua*, Madrid, Akal, 2001, pp. 193-198.

de la llegada del cristianismo con su noción de libre albedrío, el hombre tiene en sus manos la posibilidad de condenarse o salvarse a voluntad, con lo que su horizonte deja de ser trágico en sentido estricto.

Esta especie dramática nos enfrenta ante litigios incompatibles los que pone en escena para aleccionar al cuerpo cívico que como espectadores asistían al teatro. La tragedia, por lo demás, desnuda todo tipo de litigios con total desparpajo haciendo hincapié en la imposibilidad de evitar el conflicto; esta imposibilidad constituye la esencia de lo trágico que, en grado extremo, lleva a una muerte atroz. Detrás de esta interpretación de corte existencial, el imaginario griego parece tener *in mente* las palabras del sátiro Sileno quien recuerda a Midas que lo mejor que podría haberle sucedido al hombre es no haber nacido y, ya que nació, lo mejor, morir, eco ominoso y terrible que resuena con fuerza en el teatro de Sófocles. Sobre esa aporía trágica Eduardo Grüner, siguiendo a Adorno, entiende la tragedia como el “movimiento perpetuo de un conflicto agónico sin superación posible, sin *Aufhebung*” (cit. por E. Rinesi; 2003, 14).

Este género literario nos pone de cara a la utópica pretensión de imaginar un orden o una armonía de la *pólis*, junto al supuesto optimismo de pensar que los grandes conflictos puedan verdaderamente ser solucionados. Y es en ese sentido como Nietzsche, con asombrosa lucidez, contrasta el equilibrio lógico sugerido por la dialéctica con la inmarcesible crueldad evocada por el género trágico. Frente a esta crueldad es inútil todo esfuerzo humano por superarla ya que la *Týchē* lo ha dispuesto de tal modo que de nada vale el esfuerzo humano por escapar de un designio trágico que, ciertamente, es inexorable ya que el hombre no es sino *ephimeros*, es decir, que sólo dura un día. Imprevistamente, por obra caprichosa del azar, de golpe todo puede derrumbarse tal como se desgrana un montículo de arena merced al soplo de los vientos. En el final de *Las traquinias* de Sófocles el coro señala que, pese a los denodados esfuerzos de los seres humanos en actuar acorde con su parecer, todo acontece según designio de Zeus: “Y en todo esto nadie anda sino Zeus” (v. 1278).

Sabemos, desde Jaeger (1962, 248), del propósito educador de la tragedia, especialmente de las piezas de Sófocles en las que los ideales de la educación humana aparecen en su punto más alto, se lo ve, por ejemplo, cuando pone en escena situaciones excepcionales del desajuste de cosas para que los espectadores pudieran contrastarlas

con la armonía que regía en una *pólis* ordenada según *nómoi* 'leyes'. Empero, esa lectura contrasta con la de Platón quien entiende el arte trágico como "peligroso" debido a su capacidad de transportar al espectador a otra dimensión de la realidad e, incluso, fuera de sí mismo mediante un poder de *incantamentum* que escapa de lo racional, similar -sugerimos- al arrobamiento que puede experimentar una serpiente al conjuro misterioso de la música del encantador. En el drama musical griego, sostiene Nietzsche, ingresamos en otro plano existencial, comportándonos como seres que hemos sido transformados mágicamente.

Este género dramático, argumenta el citado Platón, es una *paidéia*, pero una *paidéia* que nos hace jugar con fuego dado que el arrobamiento que provoca en los espectadores entraña por cierto un riesgo pues, de manera absolutamente inesperada, todo puede caer por tierra, la *peripéteia* 'peripecia' en el sentido de caída según señala el estagirita en su *Poética* (1452a22). La tragedia nos hace evidente que la ambigüedad, la potencia de los *oxýmora* 'las contradicciones' y el sinsentido del lenguaje sumen al hombre en el terreno de la perplejidad: en la pasada centuria Pirandello y Beckett, por ejemplo, nos han aleccionado sobre los peligros de ese riesgo.

La tragedia nos muestra un suelo que bascula, opiniones fatalmente contrapuestas, el relativismo de los juicios y, muy a nuestro pesar, el desmoronamiento de la fijeza de los principios en los que el individuo se sustenta. Tal, por ejemplo, lo que se hace explícito en las alarmadas palabras de Penteo en *Las bacantes* de Eurípides cuando alude a las *pépontha deiná* 'cosas extrañas me han sucedido' (v. 642). Este asombro pone al descubierto la inutilidad del poder, lo falaz de una "supuesta" racionalidad que, sin más, se desmorona ante la mirada atónita e incomprensiva del malhadado monarca.

Frente a los *nómoi* y otras normativas que ordenan y regulan el comportamiento de la comunidad cívica y en los que, supuestamente, creemos estar seguros, la tragedia nos advierte sobre imprevistos que pueden sernos fatales: el héroe que padece en escena y al que, con presunta objetividad, contemplamos desde una butaca del teatro, podría también ser alguno de nosotros. Tal el caso de Edipo que desconocía quiénes eran sus verdaderos padres, *hamartía* 'error trágico'⁴ que lo llevó a actuar de manera incestuosa y parricida, ciertamente, sin

⁴ Cf. *Poética*, 1453a10.

saberlo. Este desconocimiento no compete sólo a un pasado helénico dos veces milenario, sino a la incertidumbre radical de la condición humana: doscientos chicos que acaban de recuperar su “verdadera” identidad tras la sombría dictadura que tiñó de sangre la Argentina en las últimas décadas dan cuenta de esa incertidumbre que durante años los mantuvo en zozobra existencial.

Sobre la tensión *mýthos/lógos*, el citado Nietzsche nos habla de una lucha entre la visión teórico-discursiva que trata de explicar el mundo de manera racional y la mítica que subraya el aspecto trágico de la existencia. A esta interpretación fatalista que atiende a un proceso de desgaste que lleva irremediamente a la muerte, Virgilio supo expresarlo en un hexámetro misterioso: *sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt* ‘hay lágrimas de las cosas, y éstas rozan el alma’ (*Aen.*, I 462)⁵.

La tragedia griega, tal como plantea el mito de Sileno o las reflexiones del citado Festugière, habla del carácter irreductible del conflicto, en cambio la filosofía -en particular la de corte político- apunta a negar esa irreductibilidad, como si se estableciera un *agón* entre tragedia y filosofía donde la primera insiste con ejemplos míticos que muestran en escena un *páthos* necesario por naturaleza, en tanto la segunda aspira a establecer una armonía que evite caer en el *cháos* ‘desorden’ originario. El filósofo marxista Jacques Rancière (citado por E. Rinesi; 2003, 18), en *El desacuerdo. Política y filosofía*, habla de un desequilibrio secreto que divide y perturba todo orden -¿acaso la *parénklesis* de los griegos o el *clinamen* evocado por Lucrecio que, más allá de lo físico, parece aludir a un declive moral?-. La presencia de un hado misterioso que invalida todo acto de razón, la *hýbris* a la que hemos aludido o el imperioso anhelo de libertad quiebran el supuesto orden geométrico en que la sociedad pretende sustentarse y es allí donde el género trágico asienta su baza para, al hacer explícito el conflicto y cuestionarlo.

Pero, ¿por qué las cosas planteadas en la tragedia griega aún hoy nos atañen? La respuesta podría ser tanto por su humanismo, como ha subrayado M. R. Lida (1971, *pas.*), cuanto por su universalidad, y es

⁵ Teodoro Haecker considera a éste un verso “ontológico” ya que atañe a las esencia. Entiende que en Virgilio las *res* ‘las cosas’ remiten al ‘mundo entero’ que, necesariamente, por el desgaste progresivo de la materia, se encaminan a la muerte, por eso ‘lágrimas de las cosas’ (*i.e.* ‘las cosas lloran’, considerando *rerum* genitivo subjetivo de *res*). No sin fundamento conecta este verso con el último hexámetro de la *Eneida*: *Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras* (XII 952) del que subraya la palabra *indignata* (1945, 151-152).

por ello que tal forma dramática se inscribe en lo que entendemos por clásica, es decir, que vale por siempre. Su vigencia obedece también a que lucubra sobre asuntos concernientes a la política, especialmente en lo que atañe a la conformación y consolidación del estado y, consecuente con ello, a la instauración de la justicia, aspecto éste del que la última pieza de la *Orestía*, con la institución del magno tribunal de justicia de la antigua Atenas, el Areópago, se erige como un testimonio locuaz.

Sobre la tragedia, los estructuralistas han señalado que tanto en su lenguaje como en la acción representada en la escena, esta forma dramática, valiéndose de los mismos códigos lingüísticos en que se expresa la sociedad a la que pertenece, *propone una acción destructiva de esos códigos*, actitud protestataria que da origen a un cuestionamiento y ruptura del orden tradicional; en el mundo moderno diríamos que esta especie dramática apunta sus dardos contra lo establecido o, en otros términos, contra los hábitos que Max Horkheimer y Theodor Adorno denominarían conservadores o burgueses. En ese sentido la tragedia nos recuerda que el hombre no sólo es un ser fundado en supuestos y eventuales vínculos familiares, rituales o políticos que condicionan su actuar, sino también un ser eternamente sujeto al cuestionamiento y transgresión de tales vínculos lo que pone al descubierto la actitud crítica inherente al espíritu de los atenienses, tal como ha apuntado Reinhardt (1991, *pas.*). Así, pues, la tragedia nos hace patente que los logros alcanzados por la Atenas clásica, lejos de ser vistos como la consumación de una armonía lograda para siempre -el *kthēma eis aei* subrayado por Tucídides-, deben ser entendidos como la puesta en escena de “un equilibrio indeciso de valores antagónicos y contrastes insolubles” (Segal; 1988, 193), siempre provisionarios y a punto de estallar, con lo cual este género poético, mediante la peripecia⁶ de la que habla Aristóteles y a la que hemos aludido, nos transporta, sorpresivamente las más de las veces, de lo cotidiano y habitual a lo inesperado y sorprendente.

El género trágico muestra que la violencia, oculta bajo la superficie del aparente orden social, exige siempre un sacrificio a manera de exorcismo, tal como sucede en las *Bacantes* de Eurípides donde el malhadado rey de Tebas resulta el *phármakon* o chivo expiatorio -en lenguaje de R. Girard-

⁶ La peripecia determina un brusco cambio de fortuna, nunca para bien sino, antes bien, todo lo contrario, tal como apunta el estagirita; el caso de Edipo sería, tal vez, el más paradigmático: por un golpe artero de la *Týchē*, este monarca, el hombre más venerado y respetado, deviene el ser más despreciable e infesto.

cuya muerte en tanto víctima propiciatoria, muestra el lado siniestro de la condición humana: su sacrificio aquieta el encono de los inmortales y, de ese modo, logra que el orden social pueda restablecerse, empero, ¿durante cuánto tiempo? Todo es impredecible, todo parece sujeto al designio inescrutable de la *Týche* 'la Fatalidad'.

Así, pues, la racionalidad formal de la tragedia clásica -en tanto representación cívica y pautada según normas instituidas por el gobierno ateniense- fomenta, de manera paradójica, la irracionalidad oculta bajo el ropaje del mito -oscuro, tenebroso- que, desde Nietzsche y, más modernamente desde Freud, sabemos que remite al costado violento e irracional de nuestra naturaleza, sublime y tenebrosa a un mismo tiempo y, por el otro, pone al descubierto la necesidad de retornar al orden. Este género poético nos alerta sobre los aspectos ocultos de nuestro ser, en lugar de hablarnos de lo manifiesto: en ese sentido indaga, interpela, cuestiona. En lenguaje de los sofistas, que insisten en la oposición entre *phýsis* y *nómos*, la tragedia pone al descubierto los valores antagónicos en que se sustenta la *pólis*; por un lado, adscripta a los *nómoi* 'las leyes' pero, por el otro, la permanente amenaza de la *phýsis* que pretende invalidar esos *nómoi*, a la vez que mostrarnos los poderes de la *Týche* y de los dioses, inescrutables e incomprensibles para mortales cuyos actos a la postre determina.

Bibliografía

- FESTUGIÈRE, A.-J., *La esencia de la tragedia griega*, trad. M. Morey, Barcelona, Ariel, 1986.
- HAECKER, TEODORO, *Virgilio, padre de occidente*, trad. V. García Yebra, Madrid, Sol y Luna, 1945.
- HORKHEIMER, MAX Y ADORNO, THEODOR W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de J. J. Sánchez, Valladolid, Trotta, 1998.
- JAEGER, WERNER, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. J. Xirau y W. Roces, México, FCE, 1962.
- LIDA, MARÍA ROSA, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- MEIER, CHRISTIAN, *De la tragédie grecque comme art politique*, versión francesa de M. Carlier, París, “Les Belles Lettres”, 1991.
- MURRAY, GILBERT, *Eurípides y su época*, trad. de A. Reyes, México, FCE, 1951.
- PINKLER, LEANDRO, “El Edipo rey de Sófocles”, en *La tragedia griega* por AA.VV., Buenos Aires, Plus Ultra, 1993, pp. 73-86.
- REBOK, MARÍA GABRIELA, *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- REINHARDT, KARL, *Sófocles*, trad. M. Fernández-Villanueva, Barcelona, Destino, 1991.
- RINESI, EDUARDO, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Colihue, 2003.
- ROMILLY, JACQUELINE DE, *La Grèce Antique contre la violence*, París, È. de Fallois, 2000.
- SEGAL, CHARLES, “Tragedia y sociedad griega”, en *Historia de la literatura I. El mundo antiguo 1200 a. C.-600 d.C.*, Madrid, Akal, 1988, pp. 193-211.
- SCHADEWALDT, WOLFGANG, *La actualidad de la antigua Grecia*, versión de M. López Calderón, Barcelona, Ed. Alfa, 1981.
- TARNAS, RICHARD, *La pasión de la mente occidental*, trad. M. A. Galmarini, Barcelona, Atalanta, 2012.